

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FABRÍCIO CÉSAR DE AGUIAR

O PACTO ENTRE ROSA E SERTÃO:
A ENCRUZILHADA DO ESPAÇO COM A LITERATURA

CURITIBA

2018

FABRÍCIO CÉSAR DE AGUIAR

O PACTO ENTRE ROSA E SERTÃO:
A ENCRUZILHADA DO ESPAÇO COM A LITERATURA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

Aguiar, Fabrício César de

O pacto entre Rosa e sertão: a encruzilhada do espaço com a literatura /
Fabrício César de Aguiar. – Curitiba, 2018.
352 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe.

1. Literatura e sociedade. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Corpo
de baile. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

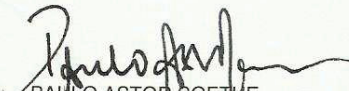
CDD B869.34

ATA Nº871

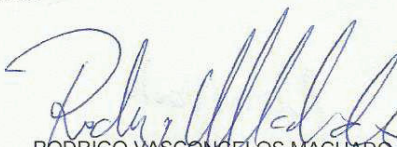
**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

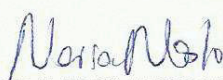
No dia quatro de julho de dois mil e dezoito às 14:30 horas, na sala 1013, R. General Carneiro, nº 460 - Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição do doutorando **FABRICIO CESAR DE AGUIAR** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **O PACTO ENTRE ROSA E SERTÃO: A ENCRUZILHADA DO ESPAÇO COM A LITERATURA**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PAULO ASTOR SOETHE (UFPR), ALEXANDRE VILLIBOR FLORY (UEM), RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UFPR), NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO (UFPR), ALEXANDRE ANDRE NODARI (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela **APROVAÇÃO** do aluno. O doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PAULO ASTOR SOETHE, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 04 de Julho de 2018.


PAULO ASTOR SOETHE
Presidente da Banca Examinadora


ALEXANDRE VILLIBOR FLORY
Avaliador Externo


RODRIGO VASCONCELOS MACHADO
Avaliador Interno


NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO
Avaliador Externo

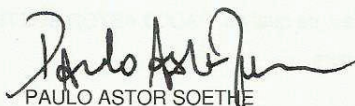

ALEXANDRE ANDRE NODARI
Avaliador Interno

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **FABRICIO CESAR DE AGUIAR** intitulada: **O PACTO ENTRE ROSA E SERTÃO: A ENCRUZILHADA DO ESPAÇO COM A LITERATURA**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

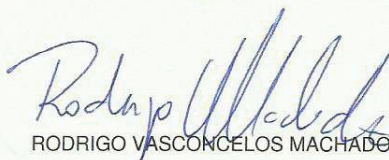
Curitiba, 04 de Julho de 2018.



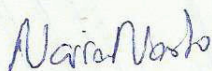
PAULO ASTOR SOETHE
Presidente da Banca Examinadora



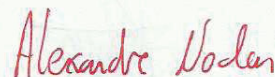
ALEXANDRE VILLIBOR FLORY
Avaliador Externo



RODRIGO VASCONCELOS MACHADO
Avaliador Interno



NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO
Avaliador Externo



ALEXANDRE ANDRE NODARI
Avaliador Interno

*Para Lucas e Larissa
meu solo fértil de onde florescem o Amor e a Vida.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e demais familiares que estiveram presentes durante este percurso.

Ao professor Paulo Astor Soethe, por todo o aprendizado, pelas oportunidades proporcionadas e orientação deste trabalho, bem como pela amizade e confiança nestes proveitosos anos de convivência.

Ao professor Ottmar Ette, pela orientação durante o estágio doutoral realizado na Alemanha.

Ao professor Alexandre Villibor Flory, por todo aprendizado proporcionado desde a graduação, como também pela leitura atenta no exame de qualificação e conselhos de grande valia para o desenvolvimento do trabalho.

Ao professor Luís Gonçalves Bueno de Camargo, pela leitura cuidadosa no exame de qualificação bem como pelos apontamentos valiosos que contribuíram em muito para o desenvolvimento do trabalho.

Aos autores e autoras que constituem as referências bibliográficas do presente trabalho.

A todas as pessoas envolvidas, de maneira direta ou indireta, no desenvolvimento de projetos culturais acerca da literatura rosiana e da cultura brasileira, com destaque para os envolvidos no projeto “O Caminho do Sertão”.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Ao DAAD, pelo auxílio financeiro durante a estadia de pesquisa no exterior.

A todos que contribuíram de maneira direta ou indireta no decorrer deste percurso.

À Marlene Walter e família, pelas portas sempre abertas no decorrer desses anos.

A todos aqueles que contribuíram com meu aprendizado, desde os anos iniciais até o momento atual.

A todos aqueles que se dedicam de coração e alma à composição e divulgação de obras de arte, bem como aqueles que se dedicam ao nobre ofício da educação.

*O real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*
Grande Sertão: Veredas

RESUMO

A presente tese centra-se em investigações e análises referentes a questões relacionadas ao espaço enquanto categoria literária, abordando-o em várias de suas acepções e em diálogo com outras áreas do conhecimento. Partindo-se da perspectiva relacional do espaço, que aborda sua configuração com base nas relações entre seus elementos constituintes, são problematizados diversos aspectos do espaço literário dos textos de João Guimarães Rosa, com ênfase na obra *Corpo de Baile* (1956), *corpus* do trabalho em questão. Para o estudo analítico da literatura rosiana, além do instrumental teórico pautado em considerações críticas de estudiosos do assunto, também são utilizados documentos originais do escritor, como suas cadernetas de viagens, bem como entrevistas colhidas *in loco* em viagens de pesquisa realizadas pelo sertão mineiro. A abordagem do conceito de espaço pelo viés dos estudos literários revela-se interessante tanto para o campo artístico, com base em questões estéticas, quanto para discussões acerca de processos sociais que, problematizados na estrutura interna da obra, suscitam a reflexão e o entendimento de dinâmicas sociais externas ao texto. Dessa maneira, as análises focadas em questões relacionadas ao conceito de espaço literário atrelam-se às relações entre literatura e sociedade. Assim sendo, primeiramente o trabalho explana como as interações entre o escritor mineiro e o espaço sertanejo atuaram como estímulos e proporcionaram matéria-prima para a composição de seus textos literários, possibilitando certa investigação de alguns passos do processo criativo do escritor. Em seguida, discutem-se como as interações estabelecidas entre as personagens e os espaços são responsáveis por suas constituições de identidade, assim como o modo que os desenvolvimentos das ações narrativas configuram-se devido à dinâmica social decorrente da constituição dos espaços com os quais os personagens interagem. Além disso, analisa-se o modo como a composição estético-formal dos textos rosianos trabalha com as representações dos elementos constituintes do espaço sertanejo e de suas dinâmicas sociais e culturais, as quais, articuladas com as caracterizações e tensões íntimas dos personagens, bem como com o desenvolvimento das ações narrativas, atuam como constituintes da estrutura de seus textos, aspecto fundamental para a criação dos efeitos estéticos de sua obra. Também são analisadas as importantes movimentações espaciais empreendidas pelos personagens que, tanto dentro das histórias quanto em seus deslocamentos de uma história para outra, conferem coesão e unidade à obra *Corpo de Baile*, constituída por uma complexa arquitetura literária. Por fim, problematiza-se como o a literatura rosiana, tal qual o movimento de um pêndulo, tendo como referencial e estímulos para sua composição algumas interações do escritor com o sertão mineiro, irá reverberar neste espaço, configurando-se como geradora de um forte potencial impulsionador para o desenvolvimento de iniciativas de fomento a transformações na dinâmica sociocultural de uma das regiões que atuou de modo decisivo para sua composição. Desta maneira, salienta-se como o espaço literário na obra de Guimarães Rosa funciona como elemento articulador de diversas unidades formais e semânticas do texto literário, possuindo importância capital em sua produção artística.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Corpo de Baile*; espaço literário; sertão mineiro; literatura e sociedade.

ABSTRACT

This thesis focuses on investigations and analyzes regarding issues related to space as a literary category, approaching it in several of its meanings and in dialogue with other areas of knowledge. Several aspects of the literary space of João Guimarães Rosa's texts are problematized, with emphasis on his work *Corpo de Baile* (1956), corpus of this thesis, starting from the relational perspective of space, which approaches its configuration based on the relations between its constituent elements. Theoretical instruments based on critical considerations by experts in the subject were used to carry out the analytical study of Rosa's literature, alongside with the writer's original documents such as his travel books, as well as interviews collected locally on research trips made throughout Minas Gerais backlands. The approach to the concept of space by the literary studies bias proves to be interesting both for the artistic field, based on aesthetic issues, and for discussions about social processes that, problematized in the internal structure of Rosa's work, lead to reflection and understanding of social dynamics external to the text. Thus, the analyzes focused on issues related to the concept of literary space are linked to the relationship between literature and society. Therefore, this paper first explores how the interactions between the Minas Gerais writer and the *sertanejo* (backland) space acted as stimuli and provided raw material for the composition of his literary texts, allowing the investigation of some steps of the writer's creative process. Next, we discuss how the interactions established between the characters and the spaces are responsible for their construction of identity, as well as the way that the developments of the narrative actions are configured due to the social dynamics resulting from the constitution of the spaces with which the characters interact. Moreover, we analyze how the aesthetic-formal composition of Rosa's texts works with the representations of the *sertanejo* space constituent elements and its social and cultural dynamics. These, together with the characters' intimate tensions and characterization, as well as with the development of narrative actions, act as constituents of the deep structure of Rosa's texts, a fundamental aspect for the creation of the aesthetic effects of his work. We also analyzed the important spatial movements undertaken by the characters who, both within the stories and in their journeys from one story to another, give cohesion and unity to *Corpo de Baile*, constituted by a complex literary architecture. Finally, we discuss how Rosa's literature, in a pendulum-like movement, having as reference and stimuli for his composition some of his own interactions with Minas Gerais backlands, will reverberate in this space. This will generate a strong potential promoter for the development of initiatives to foster transformations in the sociocultural dynamics of one of the regions that acted decisively for its composition. In this way, we emphasize how the literary space in the works of Guimarães Rosa acts as an articulating element of several formal and semantic units of the literary text, possessing capital importance in his artistic production.

Keywords: Guimarães Rosa; *Corpo de Baile*; literary space; Minas Gerais backlands; literature and society.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1. CONVERGÊNCIAS ENTRE O ESPAÇO SERTANEJO E A LITERATURA ROSIANA: OFICINA ABERTA.....	18
1.1 <i>Vivências rosianas e o espaço sertanejo: matéria vertente para a criação artística.....</i>	18
1.2 <i>Guimarães Rosa em busca do "quem" das coisas.....</i>	27
1.2.1 <i>A viagem ao sertão em 1952: as marcas de uma estória de amor.....</i>	35
1.2.2 <i>A viagem ao sertão em 1952: um passeio</i>	60
1.2.3 <i>Outros garimpos do escritor mineiro</i>	76
1.3 <i>A representação do espaço sertanejo na literatura rosiana</i>	79
2. O HUMANO, O ANIMAL E OS ELEMENTOS NATURAIS: TECIDOS PELO MESMO COURO.....	91
2.1 <i>A construção dos personagens humanos com base em características animais.....</i>	91
2.1.1 <i>As relações afetivas entre os personagens humanos e animais</i>	97
2.1.2 <i>Afinidades e sabedoria na relação entre os personagens humanos e animais</i>	104
2.2 <i>Interações entre os personagens e o espaço rosiano</i>	112
2.2.1 <i>A ruptura dos vínculos entre o humano e o meio natural: o definhar da vida</i>	113
2.2.1.1 <i>A chama da cultura popular.....</i>	132
2.2.2 <i>O vínculo entre personagem e espaço como meio de salvação</i>	142
2.2.2.1 <i>Tellus Mater.....</i>	143
2.2.2.2 <i>Um recado de mãe para filho</i>	152
3. NO MUTÚM, NO PINHÉM, NO URUBUQUAQUÁ.....	165
3.1 <i>Mutúm: na beleza da paisagem natural, a precariedade social</i>	165
3.1.1 <i>Mutúm: o espaço da violência.....</i>	171
3.2. <i>Pinhém: lugar de recomeços</i>	183
3.2.1 <i>Pinhém: allegro ma non troppo</i>	187
3.2.2 <i>Em busca de um rio sem margens</i>	194
3.3 <i>Urubuquaquá: ilha de “progresso” no mar da Poesia.....</i>	201
3.3.1 <i>As viagens de Grivo.....</i>	210
3.3.1.1 <i>A busca pelo "quem" das coisas</i>	212
3.3.1.2 <i>Aí, Zé, opa!</i>	217
3.4. <i>A unidade alcançada pela coreografia de Corpo de Baile</i>	221

4.	OS ESPAÇOS DAS ESTÓRIAS: REPRESENTAÇÕES DO AMOR E DA SEXUALIDADE.....	233
4.1.	<i>O fluir da vida embrulha tudo</i>	234
4.1.1	<i>Consonâncias entre a ambientação espacial e o estado íntimo dos personagens.....</i>	245
4.2	<i>A natureza em "Buriti": sexualidade aflorada</i>	250
4.2.1	<i>Buriti-Grande, Iô Liodoro e Lalinha</i>	251
4.2.2	<i>Miguel, Glorinha e Gualberto</i>	262
5.	ESPAÇO SERTANEJO E LITERATURA: O PÊNDULO ROSIANO....	278
5.1	<i>A literatura rosiana: estimulada e estimulante da cultura sertaneja.....</i>	278
5.2	<i>A reverberação da cultura sertaneja: a literatura rosiana como patrimônio cultural e impulsionadora para iniciativas de transformações sociais.....</i>	285
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	304
	REFERÊNCIAS	308
	ANEXOS.....	315
	<i>I. Entrevista com Almir Paraka, registrada em Sagarana - MG, em 23/01/2017</i>	315
	<i>II. Entrevista com Agemiro Graciano de Jesus, registrada em Sagarana - MG, em 23/01/2017</i>	324
	<i>III. Entrevista com José Idelbrando Ferreira de Souza, registrada em Arinos - MG, em 24/01/2017</i>	332
	<i>IV. Entrevista com Fidel Carneiro, registrada em Arinos - MG, em 24/01/2017.....</i>	339
	<i>V. Entrevista com Damiana Campos, registrada em Chapada Gaúcha - MG, em 25/01/2017.....</i>	344
	<i>VI. Entrevista com Daiana Campos e Diana Campos, registrada em Chapada Gaúcha - MG, em 25/01/2017.....</i>	350

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente tese centra-se em considerações e análises relacionadas ao espaço na literatura rosiana. Por ser o espaço uma categoria presente em praticamente todas as áreas da sociedade, sua conceituação é ampla. Ele é discutido e teorizado de modo direto em diversos campos do conhecimento, mostrando-se presente, mesmo que indiretamente, em quase todas as áreas do saber. Como salienta Luís Alberto Brandão, estudioso do assunto,

a feição transdisciplinar do conceito de espaço é fonte não somente de uma abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de uma série de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico. Tal multifuncionalidade também se demonstra na posição variável ocupada pela categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura. (BRANDÃO, 2007, p. 207)

Essa amplitude conceitual reflete no desenvolvimento dos estudos do assim chamado *spacial turn*, que não abordam “o espaço territorial enquanto container ou recipiente que serve de padrão, mas o espaço enquanto processo de produção social de sua própria percepção, uso e apropriação” (BACHMANN-MEDICK, apud PAULINO, 2011, p. 41) Como salienta a socióloga Martina Löw (2013, p. 25), após o *spatial turn*, “os espaços e as regiões deixam de ser concebidos [...] como objetos ou substâncias”, levando-se em consideração, primordialmente, as interações ocorridas nestes espaços. Uma vez que “o espaço é não apenas um contêiner ou uma realidade apriorística da natureza, ele precisa ser pensado e investigado como condição e resultado de processos sociais” (LÖW, 2013, p. 17). Conforme Paulino (2011, p. 39), por meio das reflexões advindas do *spatial turn*, “a categoria do espaço passou a ser elemento chave de uma forma espacial de se pensar, um importante recurso metodológico de compreensão da cultura”¹.

Neste sentido, a abordagem do conceito de espaço nos estudos literários mostra-se interessante tanto para o campo artístico, atento a questões estéticas, quanto para a reflexão acerca de processos sociais, que, problematizados na estrutura interna da obra,

¹ Em sua Tese a pesquisadora complementa as discussões sobre o assunto ressaltando que “toda virada cultural, em especial o *spatial turn*, tem sua raiz no *linguistic turn*, que é considerado a base para a fundamentação da filosofia da cultura” (PAULINO, 2016, p.138).

suscitam a reflexão também no âmbito externo ao texto. Dessa maneira, as análises focadas em questões relacionadas ao conceito de espaço literário não perderão de vista as relações entre literatura e sociedade. Será levada em consideração a concepção de literatura como sistema, proposta por Antonio Candido (2000), uma vez que, a partir do diálogo entre a obra de João Guimarães Rosa e a dinâmica social e cultural sertaneja, almeja-se refletir tanto sobre soluções formais intrínsecas aos textos rosianos para a figuração do espaço, quanto sobre aspectos externos que possam haver influenciado sua opção por essas soluções.

Devido à feição transdisciplinar e à multifuncionalidade inerentes ao conceito de espaço, para o desenvolvimento dos estudos propostos nesse trabalho, o espaço na obra rosiana será abordado em várias de suas acepções e em diálogo com outras áreas do conhecimento. Levaremos em conta a importante consideração feita por Willi Bolle (2004, p. 21):

No campo da interpretação sociológico-histórico-política [...] tomar a obra como expressão de determinadas intenções temáticas “externas”, sem considerar seus dispositivos formais mediadores, seria metodologicamente insuficiente, pois nesse caso a leitura passaria por cima do essencial: a especificidade da forma estético-literária.

Tendo isso em mente, primeiramente discutimos como as interações entre o escritor mineiro e o espaço sertanejo atuaram como estímulos e proporcionaram matéria-prima para a composição dos textos literários. Em seguida, no âmbito do texto, abordamos o espaço enquanto categoria literária. Objetiva-se demonstrar como os mais diversos aspectos relacionados à categoria espacial (geográficos, sociais, culturais) são essenciais à composição dos textos literários rosianos.

Para o estudo analítico da obra rosiana, elencamos como *corpus* desta tese a obra *Corpo de Baile* (1956). No entanto, outros textos literários do autor também serão abordados, sempre que necessário. Entre estes, merecerá destaque a obra *Grande Sertão: Veredas*, devido à sua grande representatividade na produção literária do escritor mineiro e pelas aproximações possíveis entre ela e *Corpo de Baile*. As obras foram compostas simultaneamente, publicadas no mesmo ano e relacionam-se de modo a formar um conjunto na literatura rosiana². Em carta enviada em dezembro de 1953 ao

² Como observado por Larissa Walter Tavares de Aguiar, pesquisadora da literatura rosiana e bailarina, o caráter de unidade de tais obras é marcado pelo título da obra *Corpo de baile*, uma vez que tal termo é utilizado no universo do *ballet* como classificação para o conjunto de bailarinas que compõem a cena

cônsul amigo Mário Calábria, Guimarães Rosa comenta que trabalhava na composição de “um livro, um livrão, um livralhão. São novelas labirínticas”. (apud COSTA, 2002, p. 54). Pouco tempo depois, como mostra Calzolari (2010, p. 11), “o autor fala [...] que uma das novelas que integraria *Corpo de baile*, ‘Veredas mortas’, crescera tanto, que deixara de figurar entre as demais, para constituir sozinha outro livro”. É amplamente conhecido que esse era o título provisório da obra, depois renomeada *Grande Sertão: Veredas*. Como também destaca Willi Bolle (2004, p. 202), Guimarães Rosa compôs “um vasto tablado narrativo sobre o sertão, com o título coreográfico *Corpo de Baile* – de onde *Grande Sertão: Veredas* se originou”. Dessa forma, por mais que o *corpus* desta tese seja a obra *Corpo de Baile*, em diversos momentos, inevitavelmente, trilharemos o sertão de Riobaldo, assim como outros textos rosianos que venham a somar aos estudos propostos.

O presente trabalho estrutura-se em cinco capítulos. No primeiro é discutida a aproximação entre a literatura rosiana e o espaço e cultura do sertão. Salienta-se como a interação do escritor mineiro com o contexto sertanejo possibilitou-lhe apurar sua percepção em relação a variados aspectos da natureza da região, do modo de organização social, de diversos costumes e expressões culturais do povo sertanejo. Percebendo que esses elementos são fundamentais para a constituição de sua produção literária e que nela figuram, investigamos como essas interações de Guimarães Rosa com eles atuaram como estímulos para a inventiva criação artística do escritor e como contribuíram para o desenvolvimento dos processos estéticos e textuais dos quais resultam suas obras. Em especial, tais investigações embasam-se no arquivo que se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), em São Paulo. Lá as atividades de pesquisa consistiram no manuseio, leituras e anotações de materiais como os originais dos textos literários, cadernetas de viagens do escritor, entrevistas, cartas trocadas com familiares, tradutores e editores, entre outros documentos.

No segundo capítulo, intensificam-se os estudos analíticos, para focalizar o modo como se estabelecem as interações entre as personagens e os espaços ficcionais. O papel de interações em processos de construção identitária será exemplificado

juntamente à bailarina solista. Com base nesta leitura, a obra *Grande Sertão: Veredas* exerce o papel de solista, compondo a unidade da cena ao figurar ao lado das sete estórias que integram *Corpo de Baile*. Leitura semelhante é feita por Calzolari (2010, p.12), que comenta: “o próprio nome *Corpo de baile* ressalta o caráter unitário do livro, significando, dentro do balé, o conjunto de bailarinos que executam simultaneamente a mesma coreografia. [...] *Grande sertão: veredas* destaca-se dos demais textos, como um primeiro bailarino, executando sua dança solo, enquanto o corpo de baile desenvolve à parte sua coreografia, desempenhando ainda o papel de ambientador, na medida em que compõe o cenário do balé”.

inicialmente com os modos de figuração de personagens humanas baseada em aspectos dos animais, e com a narração da relação intensa entre humanos e animais, a ponto de irmanarem-se. A partilha do espaço natural comum, o sertão, e desse espaço que se modifica pela presença humana, constitui especial desafio para a realização estética e literária do autor, que se municia de elementos inusitados, como as formas proporcionadas pela observação dos animais. Nesse capítulo, são analisados mais detidamente os textos *Uma estória de amor* e *O recado do morro* e, neles, as relações de afastamento e aproximação estabelecidas entre as personagens e os espaços literários.

O terceiro capítulo é centrado nas análises das estórias “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”, nas quais se aborda o modo como o desenvolvimento das ações narrativas se configura a partir da dinâmica social em meio à constituição dos espaços em que, e com os quais, os personagens interagem. São discutidos aspectos acerca da estratificação social relacionados ao poder advindo da posse do espaço. Também são analisadas as movimentações espaciais empreendidas pelos personagens dentro das estórias, bem como seus deslocamentos de uma para outra, movimentação dupla muito importante para a estrutura da obra. Por fim, discutem-se aspectos relacionados à coesão entre as estórias de *Corpo de Baile*, destacando-se como elas atuam como “bailarinas” de um mesmo conjunto, ocupando lugares específicos metodicamente pensados pela inventiva criatividade do escritor, configurando uma complexa e completa arquitetura literária alcançada pela presença de diversos recursos que conferem unidade à obra.

O quarto capítulo investiga a maneira como as especificidades dos elementos constituintes do espaço sertanejo figuram no espaço literário rosiano, articuladas com as caracterizações e tensões íntimas dos personagens, e como com o desenvolvimento das ações narrativas. Também se discute o modo como o espaço literário na obra de Guimarães Rosa funciona como elemento articulador de diversas unidades formais e semânticas do texto, atuando como substrato para a realização de metáforas, associações, analogias, remissões simbólicas, figurações alegóricas, assim como da constituição de ambientes de confluência das personagens e demais elementos do entorno. O capítulo centra suas análises em uma passagem do romance *Grande Sertão: Veredas* e no texto “Buriti”.

Por fim, o quinto capítulo é composto por considerações que, complementares aos apontamentos feitos no primeiro capítulo, objetivam explicar como o a literatura rosiana, tal qual o movimento de um pêndulo, tendo como referencial e estímulo para

sua composição as interações do escritor com o sertão mineiro, no percurso do retorno pendular, reverbera neste espaço configurada como geradora de interessante potencial impulsionador para o desenvolvimento de iniciativas de fomento a transformações na dinâmica sociocultural de uma das regiões que atuou de modo decisivo para sua composição. Para fundamentar este último movimento, serão utilizados depoimentos, entrevistas colhidas *in loco* e experiências pessoais com base em duas incursões realizadas pelo sertão mineiro nos anos de 2016 e 2017, na região noroeste do estado, delimitada pela bacia do rio Urucuia.

1. CONVERGÊNCIAS ENTRE O ESPAÇO SERTANEJO E A LITERATURA ROSIANA: *OFICINA ABERTA*

*Levo o sertão dentro de mim
e o mundo no qual vivo é também o sertão.*
João Guimarães Rosa

A produção artística de João Guimarães Rosa possui como marca a composição do espaço literário que tem por referência (bastante volátil) o espaço sertanejo, com frequente remissão textual a topônimos e características que evocam a região dos Campos Gerais, espaço territorial que abrange grande parte de Minas Gerais, em especial o noroeste do estado, o sul da Bahia e parte do estado de Goiás. Muito da riqueza natural e cultural dessa região foi perscrutada pelo autor tanto nos anos em que ali viveu, durante a infância, quanto nas diversas viagens e pesquisas realizadas posteriormente, momentos em que pôde interagir com o espaço e a cultura dos Campos Gerais, o que contribuiu para apurar sua percepção em relação ao modo de organização social e de diversos costumes e expressões culturais do povo sertanejo, além de estimular a elaboração dos intrincados processos estéticos e textuais dos quais resultam suas obras. Assim, em diversos momentos as vivências do autor mostram-se relevantes para os estudos de sua literatura, em especial quando se trata da investigação de aspectos relacionados ao espaço literário. Eis porque abordaremos de saída alguns pontos relacionados às experiências pessoais do artista e seu vínculo com o sertão.

1.1 *Vivências rosianas e o espaço sertanejo: matéria vertente para a criação artística*

Guimarães Rosa é natural do pequeno município de Cordisburgo, região interiorana do estado de Minas Gerais, rodeado de fazendas para engorda de gado. Segundo Coutinho (2013, p. 7), “sua infância passada no local deixou marcas tão fortes em sua vida que este veio a tornar-se mais tarde o cenário de muitas de suas histórias”. O contato desde a infância com esse espaço exerceu tamanha influência na escolha da ambientação da maioria de suas estórias que, indo além da noção do espaço como um “cenário” às ações narrativas, a construção do espaço ficcional na literatura rosiana é

concatenada com as ações dos personagens e ambientada em consonância com os estados psicológicos destes, suas ações e significações, como detalharemos em diversas das análises literárias nesse estudo.

Ao lado dos bois, vaqueiros e da dinâmica da vida sertaneja que povoam a infância do autor, ele cresce rodeado também do universo letrado, no seio de uma família que lhe proporcionou o contato com as letras desde cedo, sendo seu avô poeta e ensaísta em Belo Horizonte e seu pai juiz de paz. Sua condição social distinta da maioria das crianças da região e sua ânsia por conhecimento foram fundamentais para sua formação, proporcionando destaque nos estudos escolares e o reconhecimento como devorador de livros. Segundo Vilma Guimarães Rosa,

da mesada de dois mil-réis, comprava aos domingos empadinhas e garrafas de soda limonada e se refugiava na Biblioteca Pública, para devorar os livros. Foi quando alguém reclamou ao encarregado, querendo proibir o piquenique do leitorzinho tão ávido de empadas e leitura: - O senhor já viu o que ele está lendo? Vai lá dar uma espiada. A gente não tem coragem de impedir que ele engordure um livro tão difícil! Joãozito, tranquilamente, estava lendo um clássico francês. (ROSA, 2008, p. 92-93)

Assim, criado entre os bois e as letras, os vaqueiros e os professores, o céu do cerrado e o teto escolar, Guimarães Rosa terá a formação de sua identidade marcada tanto pela cultura sertaneja, repleta de sabedoria popular, quanto pelo conhecimento letrado. O diálogo entre as culturas letradas e não-letradas é uma das marcas muito representativas da literatura de Rosa.

Com sua curiosidade e desejo pelo aprendizado sempre crescente, buscava sorver todo o conhecimento advindo das mais distintas fontes e formas. Assim, desde muito cedo “começou a apreciar os ‘causos’ contados pelos velhos de Cordisburgo e vivia fazendo perguntas às pessoas. Posteriormente, ficou conhecida sua mania de anotar as respostas que lhe eram dadas nas andanças pelo sertão” (COELHO, 2006, p. 22). Juca Bananeira, morador da região de Cordisburgo, conhecido de Rosa, descreve-o como “um escrevinhador de relatos ouvidos. Um escritor de narradores. Juca conta que ele reunia as pessoas e ‘mandava’ contarem casos. [...] dizia: ‘Você aí, conta um caso!’” (BRANDÃO, 2006, p. 32). Com base nessas descrições, percebem-se desde cedo alguns traços que serão recorrentes na trajetória do escritor: o contato com narrativas orais e sua mania de “anotador”. Como explicita o escritor ao crítico alemão Günter Lorenz, em entrevista concedida no ano de 1965, “eu trazia sempre os ouvidos

atentos, escutava tudo que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda” (LORENZ, 1983, p. 69). Essa imersão no ambiente sertanejo proporcionará muitos estímulos que funcionarão como disparadores para a elaboração de suas expressões ficcionais. Como relata na mesma entrevista,

comecei a escrever quando ainda era bastante jovem; mas publiquei muito mais tarde. Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (LORENZ, 1983, p. 69)

Sua sede de conhecimento e os estudos sobre línguas e linguagens possibilitarão ao autor o desenvolvimento de práticas textuais e o refinamento de um estilo de escrita que virão a proporcionar a verbalização das fabulações criadas tanto por sua imaginação, quanto pelo entrecruzamento das narrativas acessadas na leitura de textos literários e as estórias orais da cultura sertaneja que o encharcavam. Como destaca Willi Bolle (2004, p. 348), “de fato, toda sua obra, de *Sagarana* (1946) a *Tutaméia* (1967), é sustentada por um substrato de estórias que ele se empenhou, durante a vida inteira, em colecionar na boca do povo”.

O menino que gostava de estudar até como brincadeira irá formar-se em medicina, o que preenche “seu lado cientista-amante do naturalismo: botânica e zoologia” (MONTEIRO, 2006, p. 47). A escolha por exercer a profissão no interior mineiro, em contato com a natureza e a vida simples, o leva à pequena cidade de Itaguara, distrito de Itaúna, onde, devido à humildade das pessoas do lugar, “a maioria dos pagamentos que lhe faziam era sob forma de aves e ovos, doces, bolos e frutas” (ROSA, 2008, p. 43). Segundo Vilma Guimarães Rosa,

os dois anos vividos em Itaguara influíram enormemente na produção literária de meu pai. Inspirado pela terra, os costumes, as pessoas e as acontecimentos do cotidiano, ele os colecionava, anotando as terminologias dos seus ditos e falas a fim de distribuí-los pelas estórias que certamente já estava escrevendo. (ROSA, 2008, p.43)

Assim como algumas experiências da infância em Cordisburgo, é provável que o tempo vivido ali e o convívio com os habitantes locais tenham resultado em algumas influências que ecoaram na confecção dos seus primeiros contos, que mais tarde iriam compor a obra *Sagarana* (1946). No entanto, é interessante atentar a que o modo como a filha do escritor descreve as atitudes do pai acerca dos costumes e dados colhidos, para em seguida “distribuí-los” pelas histórias, pode gerar a falsa impressão de que seus textos resultam do exercício da transposição dos aspectos copilados da realidade para o plano da ficção, não sendo exatamente assim que funciona o processo criativo do autor. Como bem observa João Adolfo Hansen (2007, p. 32), “a imaginação de Rosa é produtiva, não reprodutora”. O famoso costume de anotador é um fato. Porém, no exercício de suas anotações, há um trabalho prévio de seleção daquilo que considera interessante para ser registrado, sendo os aspectos anotados captados por uma percepção subjetiva, o que já gera distorções, além de serem percebidos em contextos diversos, e então transformados. Além disso, tais notas ainda são trabalhadas em seus substratos semânticos e formais, que com base na liberdade criativa do artista as altera com cortes ou adições para que melhor se adequem à finalidade estética almejada. Como salienta Candido (2000, p. 18), o artista “não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem seu núcleo e seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade”. Ainda que, no limite, o escritor reproduza literalmente algumas expressões anotadas, mesmo assim suas figurações no plano do texto ficcional se efetivarão de maneiras distintas de suas meras captações da realidade por advir de outro sujeito enunciador e figurar em outros contextos.

Assim, abordando por este viés os estímulos recebidos pelo artista, um dos pontos centrais deste capítulo recai na discussão do modo como algumas anotações colhidas pelo autor, em especial as registradas em suas viagens pelo sertão, passam a figurar como elementos constituintes do tecido de seus textos ficcionais. No entanto, antes disso, faremos uma explanação citando três exemplos de como algumas vivências e crenças pessoais do escritor, tais quais as muitas de suas notas registradas, também figuram em sua literatura após passarem por diversos processos composicionais. Para isso, elencamos um texto de *Sagarana* (1946), um de *Corpo de Baile* (1956) e um de *Primeiras Histórias* (1962), visando destacar como este aspecto está presente em distintos momentos de sua trajetória literária.

O primeiro caso refere-se a uma crença pessoal, evidenciada na descrição de uma situação ocorrida em uma visita a um casal de amigos, quando o escritor ainda residia em Itaúna, como relata Vilma Guimarães Rosa:

de visita ao casal Coutinho caíra um botão de sua camisa. Dona Nair Coutinho se ofereceu para pregá-lo. Ele recusou, e, apesar das insistências do casal, que julgava tratar-se de timidez, continuou relutando. Afinal, não houve mais jeito de se esquivar à boa vontade de seus anfitriões. Porém, delicadamente papai impôs uma condição – dona Nair deveria pregar o botão, repetindo três vezes: “coso a roupa e não o corpo, coso um molambo que está roto...” (ROSA, 2008, p. 408)

Esse traço de crença pessoal do artista ecoa em uma passagem do conto “São Marcos”, de *Sagarana* (1946), no qual o personagem José narra uma situação assustadora que vivenciou por desacreditar nas forças advindas de feitiços populares. Desconsiderando os conselhos de sua cozinheira, ele vivia insultando um feiticeiro negro chamado Mangolô:

Bem que Sá Nhá Rita Preta cozinheira não cansava de me dizer: - Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve-de! E eu abusava, todos os domingos, porque, para ir domingar no mato das Três Águas, o melhor atalho renteava o terreirinho de frente da cafua do Mangolô, de quem eu zombava já por prática. [...] e o preto até que se ria, acho que achando mesmo graça em mim. [...] Bem, ainda na data do que vai vir, e já eu de chapéu posto, Sá Nhá Rita Preta minha cozinheira, enquanto me costurava um rasgado na manga do paletó (“Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto...”), recomendou-me que não enjerizasse o Mangolô. (ROSA, 2012, p. 236-237)

A fala da personagem enquanto costura o paletó do narrador identifica-se com a que o autor pediu para dona Nair pronunciar enquanto costurava seu paletó. Assim, a crença do próprio autor presentifica-se no texto, a qual, visando um determinado efeito estético, e trabalhada em consonância com outros elementos ficcionais, constitui a aura de misticismo que ambienta o texto, um de seus aspectos centrais.

Em relação à obra *Corpo de Baile* (1956), identifica-se uma semelhança com o seguinte fato vivenciado pelo escritor quando criança:

Míope, antes que cedo soubesse, Joãzito tentava adivinhar os recortes da realidade meio indefinida. Brincava, buscando maior proximidade das coisas, forcejando para ver mais de perto as substâncias e formas

de tudo. Examinava, um elo de cada vez, a corrente da vida. Um dia, ganhou lentes para os olhos. Deslumbrou-se com a mágica do mundo. (ROSA, 2008, p. 40)

Essa descoberta pelo autor da nitidez visual identifica-se com uma passagem do texto “Campo Geral”, que descreve o momento em que o personagem Miguilim, diagnosticado por José Lourenço como uma criança com “vista curta”, experencia a mágica transformação do mundo ao colocar os óculos emprestados por ele:

- Olha agora!

Miguilim olhou. Nem não podia creditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. (ROSA, 2010-a, p. 153)

A narração da miopia em uma criança não seria nada demais, como se observa no relato feito pela filha do escritor. No entanto, no texto literário, todos os recursos e artimanhas utilizados na construção do texto conduzem a nós, leitores, por caminhos que testemunham a vida sofrida e as inúmeras violências vivenciadas por Miguilim. Ao final da narrativa, quando já estamos muito identificados com o personagem, a plasticidade e a singeleza da descrição dessa descoberta do personagem e de sua alegria conseguem gerar um efeito estético³ ímpar. Crescido em contato com os animais, Migulim, personagem da primeira estória de *Corpo de Baile*, irá reaparecer em “Buriti”, última estória da obra, representado pelo personagem Miguel.

Por fim, outra vivência do autor que ressoa em sua obra presentifica-se em “As margens da alegria” e “Os cimos”, respectivamente o primeiro e o último texto da obra *Primeiras Estórias* (1962). Referem-se as experiências de uma viagem ao planalto central do país. Como destaca o escritor em carta aos pais, em 1958:

No começo de junho, estive em Brasília, pela segunda vez [...] os trabalhos de construção se adiantam, num ritmo e entusiasmo inacreditáveis. [...] Desta vez, não vi mais bichos e aves, como da

³ Este conceito baseia-se nas considerações teóricas da Estética da Recepção, para a qual, segundo Wolfgang Iser (1996), a primeira e principal condição para a realização do “efeito estético” é sua recepção pautada pela “compreensão na sucessão de seus versos, sua narração ou o seu deslocamento dramático”. A segunda condição é a interpretação realizada na interação entre texto-leitor/receptor, denominada por Hans Robert Jauss (1979) como “concretização de uma significação específica”, ligada à primeira leitura/recepção.

outra, em janeiro do ano passado – quando perdizes saíam assustadas quase de debaixo dos pés da gente, [...] e também veados, seriemas, e tudo. (ROSA, 2008, p. 281-282)

O ato de presenciar a brusca alteração do espaço natural realizada para a construção de Brasília encontra eco no primeiro texto da obra no choque experienciado pelo Menino, personagem principal, que, com “seu pensamentozinho ainda na fase hieroglífica” (ROSA, 1988, p. 11), fica impressionado com a violenta destruição da natureza em prol da construção da nova cidade, que seria a capital do país e, para muitos, a representação do “progresso”. Na mesma carta ao pai, o escritor também comenta que em meio à tamanha destruição do espaço natural em prol daquela construção urbana, conseguiu fruir parte da beleza natural que ainda restava:

Eu acordava cada manhã para assistir ao nascer do sol, e ver um enorme tucano, colorido, belíssimo, que vinha pelo relógio, às 6 hs. 15’, comer frutinhas, durante dez minutos, na copa alta de uma árvore pegada à casa, uma “tucaneira”. [...] As chegadas e saídas desse tucano foram uma das cenas mais bonitas e inesquecíveis da minha vida. (ROSA, 2008, p. 282)

Tais experiências que marcam fundo a memória do autor serviram de estímulo para a criação de cenas literárias que compõem a última estória da obra:

O sol ainda não viera. Mas a claridade. Os cimos das árvores se douravam. [...] E: - “Pst!” - apontou-se. A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro - depois de seu vôo. [...] Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. [...] No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, o menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante. [...] Cada madrugada, à horinha, o tucano, gentil, rumoroso:... *chégochéghégo*... [...] Depois do encanto, a gente entrava no vulgar inteiro do dia. [...] [Diariamente] Esperava o tucano, que chegava, a-justo, a-tempo, a-ponto, às seis-e-vinte da manhã; ficava, de arvoregem, na copa da tucaneira, futricando as frutas, só os dez minutos, comidos e estrepulados. (ROSA, 1988, p.155-157)

A semelhança nos detalhes entre a experiência relatada pelo autor e a narrada no conto é grande. Porém, entre a descrição direta do autor e a elaborada construção na narrativa, o segundo caso possui uma intensidade comunicativa muito maior. Na construção ficcional, o trabalho para a criação da linguagem literária é repleto de

plasticidade, sonoridade e demais recursos estéticos e imagéticos que impressionam os leitores de modo semelhante ao arrebatamento do Menino pela ave.

A aproximação entre o autor e os aspectos constituintes de seus textos ficcionais pode ser notada em diversos outros momentos de sua obra, como, por exemplo, em relação ao personagem José Lorenço, médico do interior, em “Campo Geral”, ao personagem seo Olquiste, homem letrado que se maravilha ao adentrar o sertão guiado por moradores locais, em “O recado do morro”, ou ainda com o intelectual urbano interlocutor de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, papel similar ao ocupado por Guimarães Rosa perante o vaqueiro Mariano e outros mais desde sua infância. Como destaca o próprio autor em entrevista a Günter Lorenz, “é impossível separar minha biografia de minha obra” (LORENZ, 1983, p. 66). Mesmo com tal declaração, é válido lembrar que é sempre importante cautela para não recair em aproximações simplistas entre aspectos biográficos do artista e sua produção. Porém, no caso da literatura rosiana, em diversos momentos, os próprios textos dão suporte para a identificação de tais aproximações e, muitas vezes, o conhecimento de determinados aspectos relacionados ao artista e a possíveis estímulos recebidos por ele contribuem para a compreensão de pontos específicos de trabalhos, da escolha de alguns temas e do porquê na utilização de elementos estruturantes de seus textos, podendo ainda elucidar alguns dos passos trilhados pelo artista na elaboração de recursos textuais e no desenvolvimento dos processos estéticos que resultarão em suas obras.

Guimarães Rosa, podendo escolher as mais diversas regiões e culturas do globo como referencial para a criação de seus textos ficcionais, imerso no sertão e com a alma encharcada de sua cultura, mesmo tendo saído de lá ainda novo, indo para Belo Horizonte estudar e, posteriormente, residido em cidades como Hamburgo, Bogotá, Paris e, principalmente, no Rio de Janeiro, de frente para o mar, fez questão de elencar o espaço do sertão⁴ e a cultura do povo sertanejo como lastro para sua representação ficcional. Em carta endereçada ao amigo João Condé, por volta do ano de 1937, o escritor comenta a escolha decisiva para sua trajetória literária às vésperas de iniciá-la:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o

⁴ Nesse contexto, utilizamos o termo “sertão” como referência específica ao espaço dos Campos Gerais. Em relação ao conceito em si, de maneira mais ampla, como destaca Willi Bolle (2004, p. 50), “sinônimo de ‘mato longe da costa’, lugar ermo e escassamente povoado, o sertão é, até as primeiras décadas do século XX, o oposto do litoral urbanizado e ‘civilizado’”.

pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior - sem convenções, “poses” - dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. (ROSA, 2008, p. 443)

Além da afinidade que possuía com o espaço sertanejo, a escolha deste como referencial para o desenvolvimento de suas obras, tanto no que diz respeito à composição do espaço ficcional, quanto de personagens e temas de seus textos, se dá pelo reconhecimento de sua riqueza cultural e do grande potencial enquanto matéria-prima para criação artística, baseada tanto na dinâmica social quanto na grandiosa riqueza natural do sertão. Composto pelo bioma do cerrado, uma das maiores biodiversidades do continente, é nessa região que se encontram as nascentes dos principais rios brasileiros, com destaque para o São Francisco e para as capilarizações aquíferas reconhecidas como veredas, típicas desse bioma. Longe de funcionar apenas como um pano de fundo para o desenvolvimento da estória, as propriedades intrínsecas aos elementos constituintes da natureza do sertão são metodicamente articuladas com as tensões íntimas dos personagens, com suas caracterizações e com seus comportamentos no desenrolar das ações narrativas. Os mais variados aspectos da vasta riqueza natural e cultural do sertão, por meio dos processos estilísticos e ficcionais criados por Guimarães Rosa, constituirão a tessitura de sua obra artística tanto no nível semântico quanto no substrato formal, construídos de maneira harmonizada. Esses traços serão analisados, em especial, no quarto capítulo desta tese.

Para o escritor mineiro, o sertão é terreno fértil para questionamentos sobre a essência da vida natural e de sua dinâmica, assim como para as reflexões mais profundas sobre os mais diversos conflitos humanos. Segundo o personagem Riobaldo, o sertão “é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 391), comentário que destaca a capacidade de representação dos conflitos existenciais humanos de maneira universal. Funcionando como um microcosmo, as representações das interações e dramas humanos não se restringem aos limites geográficos, pois, conforme o mesmo personagem, “o sertão está em toda parte” (ROSA, 2001, p. 30). Como destaca Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri, “o sertão é de suma autenticidade, total” (ROSA, 2003-b, p. 90). Ciente da grandeza da “matéria vertente” (ROSA, 2001, p. 140) presente naquele espaço, preciosidade em estado bruto para a lapidação de sua obra, o autor

aparea ali e, durante décadas, tal qual um trabalhador sertanejo apegado à sua terra, derramou seu suor em entrega a tal ofício, o qual realizou com destreza. Esse espaço muito familiar ao escritor mineiro, pela grande identificação e admiração que possuía por ele, era também o que mais lhe instigava a conhecer cada vez mais a fundo.

1.2 Guimarães Rosa em busca do “quem” das coisas

Adentrar os textos literários rosianos é tarefa que exige de nós, leitores, atenção, cautela, esforço e destreza comum àqueles que se arriscam a desbravar trechos de matas virgens do sertão. Isso devido ao alto grau de elaboração de seus textos artísticos, com valiosas informações escondidas, muitos detalhes a serem observados, armadilhas linguísticas e trechos suntuosos com relevos acidentados a se percorrerem, repletos de bifurcações nos caminhos possíveis a serem trilhados. Porém, àqueles que se arriscam e se esforçam para tal empreitada, os oásis das veredas com seus buritizais, as belas quedas d’águas, a aurora sertaneja, o pôr-do-sol e seu incomparável céu estrelado ou enlustrado recompensam os bravos caminhantes destas trilhas.

Construído por meio de diversos recursos linguístico-textuais, a representação ficcional do espaço sertanejo na obra de Guimarães Rosa possibilita aos leitores, enquanto caminham por esse bosque literário⁵, um efeito estético que suscita a sensação de adentrar um sertão verdadeiro, devido à ilusão representacional alcançada pela lida criativa e minuciosamente calculada com material linguístico e imagético, tendo como referência muitas especificidades e detalhes da paisagem geográfica. Nesse sentido, o trabalho com o espaço como signo e categoria de pensamento é fundamental.

Pensando a relação existente na interação do artista com o mundo que o cerca, segundo Candido (1978, p. 121-122),

Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que se deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos.

⁵ Essa imagem do ato de leitura como o caminhar por bosques literários refere-se à analogia desenvolvidas por Umberto Eco na obra *Os seis passeios pelos bosques da ficção*. Nesta, o estudioso comenta que “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real” (ECO, 1994, p.91).

Assim, para o processo criativo de Guimarães Rosa e o tipo de resultado literário almejado, sua interação com o mundo do sertão e as pesquisas realizadas neste foram muito relevantes, resultando em traços decisivos em toda sua produção literária. Referente a tais marcas já em sua primeira obra, *Sagarana*, em novembro de 1945, quando o livro estava prestes a ser lançado, o autor envia uma carta ao pai na qual faz o seguinte comentário: “O Sr. irá gostar, e muito estou seguro, pois nele verá muita coisa do interior, muitas cantigas como epígrafes (“Ao meu macho rosado, carregado de algodão, etc”, “Eu quero ver a moreninha tabarôa”), muita coisa, enfim, que lhe dará boas recordações” (ROSA, 2008, p. 238). Durante os anos em que o escritor residiu tanto no Rio de Janeiro quanto fora do país, devido ao cargo ocupado no Itamaraty, em cartas a seus familiares e amigos são frequentes as declarações que mostravam sua ânsia em, sempre que possível, retornar ao interior do Brasil para interagir “corpo a corpo” com o espaço sertanejo e nutrir-se de sua cultura. Na mesma carta ao pai isso também é destacado:

penso em ir aí, em começo de dezembro próximo. [...] A viagem é em companhia do Pedro (Dr. Pedro Barbosa). Em Cordisburgo passaremos 2 dias, indo à gruta do Maquiné. [...] Além do prazer de passar 5 dias em B. Hte, e revê-los, a todos, preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, **retomando contato com a terra e com a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos**, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna. (ROSA, 2008, p. 238-239, grifo nosso)

Essa expedição ao sertão com a percepção aguçada para “anotar tudo o que possa valer”, muito mais do que a mera coleta de dados sobre costumes locais ou acerca da fauna e da flora da região, muitos destes acessíveis em livros técnicos sobre o assunto, possibilitará a Guimarães Rosa experiências pessoais que alimentarão sua ânsia constante por encharcar-se de sertão. A intensa interação com o espaço sertanejo proporciona o objetivo fundamental, tanto para si quanto para o desenvolvimento de sua literatura, de investigar e “‘descobrir as leis mentais e sociais’ do sertão enquanto mundo” (BOLLE, 2004, p. 409). Como salienta Giddens (1989, p. 276), “o espaço remete à contextualidade das interações sociais”. Assim, nesse “corpo a corpo” entre o artista e o espaço sertanejo, essas vivências *in loco* são as mais completas formas de

pesquisas para a compreensão de sua dinâmica natural e sociocultural. Por esse motivo, semelhante ao vaqueiro Grivo, personagem de “Cara-de-Bronze” que percorre vastas extensões dos Campos Gerais em busca da “poesia do sertão”, o escritor mineiro empreenderá diversas viagens pelos Gerais em busca do “*quem das coisas*” (ROSA, 2003-b, p. 242).

Segundo Stuart Hall (2005, p.11), “a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade [...] [e] o sujeito é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”. Assim, as interações com a cultura e o espaço sertanejo, “reavivando lembranças” e proporcionando experiências novas ao escritor mineiro, marcam a ferro quente sua identidade, e, além de alimentar sua alma, ainda atuam como estímulos para sua criação artística e lhe “reabastecem de elementos para outros livros em preparo”. Como destaca o autor em carta a Azeredo da Silveira, em 20 de dezembro de 1945, logo após o retorno dessa viagem, “colhi coisas maravilhosas, voltei contente como um garimpeiro que tivesse enchido a sacola” (ROSA, apud COSTA, 2002, p.54). Porém, é interessante ter em mente que, tanto nesta quanto nas demais viagens empreendidas pelo escritor, com “cadernos abertos e lápis em punho”, as notas registradas não se configuram como o produto final para a confecção de seus textos. As experiências pessoais na percepção dos cheiros de plantas, dos sons da natureza, do fluir singelo das veredas, das imagens do céu do sertão, assim como de outras impressões, e os diversos aprendizados pelo contato com os sertanejos e sua cultura, não cabem em simples anotações. Estas funcionam principalmente como disparadores para o resgate de toda a memória sensorial e afetiva das vivências do artista, que se configuram como as “coisas maravilhosas” que encheram a “sacola do garimpeiro”. Essa riqueza que Guimarães Rosa traz consigo após suas viagens, em seu processo de criação artística não se trata do ponto de chegada, mas do ponto de partida. Em entrevista a Ascendino Leite, em 1946, o escritor comenta sobre o trabalho de seleção e depuração da matéria-prima em estado bruto colhida em suas experiências e pesquisas: “é preciso uma montanha de minério para poder-se extrair uma grama [sic] de metal raro” (ROSA, apud COSTA, 2002, p. 24). Assim, após minuciosa seleção e depuração, tais matérias primas serão lapidadas por meio de diversos processos linguísticos, estéticos e ficcionais para que venham a constituir parte do tecido literário dos textos do autor.

Por mais que o escritor comente na carta sobre a busca de “exatidão documental” em suas anotações, reiteramos que se evidencia na leitura de seus textos

literários que tais impressões registradas não se configuram, no entanto, como meras reproduções do real. Filtradas pela percepção seletiva do artista, o “metal raro” que lhe importa são elementos de cor local e especificidades de aspectos naturais, sociais e culturais que através de diversos processos estético-textuais, desenvolvidos com muita precisão e entremeados aos aspectos ficcionais, constituirão harmonicamente o tecido de seus textos literários em consonância com os temas, as reflexões e os efeitos estéticos que o artista visa alcançar. Esse traço de sua produção literária será destacado, principalmente, nas análises sobre *Grande Sertão: Veredas* e “Buriti”, no quarto capítulo deste trabalho.

Ainda em relação ao contato com o espaço sertanejo no processo de composição artística de Guimarães Rosa, segundo salienta Hansen (2007, p. 29), toda sua produção é fruto de “um ato estético que integra duas funções narrativas, *representação*, a referência imaginária figurada ficcionalmente, e *avaliação*, a comunicação do ponto de vista com que o autor avalia o sentido da representação para o leitor”. Abordando essas considerações no intuito de pensar a questão espacial da literatura rosiana, em relação ao primeiro aspecto, entendemos essa “representação” como a figuração ficcional do espaço literário, com suas propriedades e dinâmicas, tendo por referência o espaço sertanejo conhecido pelo autor. A isso se vincula o segundo aspecto, uma vez que tais experiências do escritor com o sertão, que culminam em material e estímulos para a criação de seus textos, são “avaliadas”, ou seja, captadas e expressas por seu crivo subjetivo, o que faz com que o sertão de seus textos ficcionais seja único, distinto do sertão real não apenas por figurar no plano ficcional, mas por ser um sertão percebido e imaginado com base em experiências individuais específicas. Por sua vasta extensão territorial, “onde os pastos carecem de fechos” (ROSA, 2001, p. 30), “grande ocultado demais” (ROSA, 2001, p. 626), e por sua infinita possibilidade de percepções por sujeitos distintos, o sertão multiplica-se como um espaço territorial e sociocultural quase infinito, pois é tão numeroso quanto o número de possíveis agentes perceptores de sua dinâmica. Como destacado no texto “Minas Gerais”, da obra *Ave, Palavra*: “Minas Gerais é muitas” (ROSA, 2001-b, p. 343). De modo análogo, “O sertão” são muitos. Sendo assim, o sertão especificamente captado por Guimarães Rosa, após ser trabalhado e desenvolvido por diversos processos inventivos, linguísticos, estéticos e ficcionais, culminará em um sertão novo, ímpar, específico de seus textos literários, ao qual daqui em diante nos referiremos como o “sertão rosiano”.

Tal qual a expedição de dezembro de 1945, o escritor realizará outras. A seguir, destacamos essas viagens, investigando-as como trilhas em parte de seu processo criativo e identificamos as relações que possuem com alguns de seus textos literários. No ano de 1947 o escritor vai ao interior do Mato Grosso, onde terá experiências que servirão de estímulos e base para a composição de seis textos: “Uns índios (sua fala)”, “Sanga Puytã”, “Cipango” e “Ao Pantanal”, constituintes da obra *Ave, Palavra* (1970), e “Com o vaqueiro Mariano” e “Meu tio o Iauaretê”, que viriam a compor *Estas Estórias* (1969), ambas as obras com publicações póstumas.

Em relação aos textos de *Ave, Palavra*, primeiramente, em “Uns índios (sua fala)” é destacada a presença e influência latente do “povo meridional dos aruaques” (ROSA, 2001-b, p. 129), antigos habitantes daquelas terras e com os quais o autor estabeleceu contato durante sua viagem. Muito atento aos costumes linguísticos deste povo, o texto comenta sobre sua língua. Também atento aos fatos históricos vivenciados por muitos daqueles índios, destaca-se que “na Guerra do Paraguai, aliás, serviram, se firmaram; deles e de seu comandante, Chico das Chagas, conta *A Retirada da Laguna*” (ROSA, 2001-b, p. 129).

“Sanga Puytã” relaciona-se com esse tema ao tratar dos povos remanescentes desse mesmo episódio bélico. As experiências do autor com o local tiveram influência em sua forma de retratar a cultura híbrida nessa região de fronteiras geográficas entre países. Nessa “zona de osmose, [...] povo fronteiriço, misto de lá e cá, valha chamarmos de *brasilguaaios*, num aceno de poesias” (ROSA, 2001-b, p. 47). O texto destaca que “o Brasil absorvente, digeridor, vai assimilando todos os elementos, para se plasmar definitivamente” (ROSA, 2001-b, p. 48), e que mesmo em regiões afastadas da fronteira esse hibridismo cultural mostra-se forte. Há uma interessante passagem do texto que realça a fusão cultural e temporal da região: “o violão se desfere e uma polca irrompe alegre, laçadora. Clamam-se aplausos, bilíngues, trilingues. E uma moça alva feliz, Chiquita ou Amparo, canta a canção do coração louco – *Corazó taroba*” (ROSA, 2001-b, p. 52-53). O violão, instrumento trazido pelo colonizador português, reproduz uma polca paraguaia, ritmo também conhecido por “chamamé”, com efusivos aplausos “bilíngues, trilingues”, referentes às expressões do português brasileiro, do guarani paraguaio assim como dos resquícios linguísticos dos tupi-guranis presentes em ambas as línguas. Antigos habitantes destes territórios, em um momento em que ainda não havia a demarcação política atual que os separa, esse povo indígena representa os

vínculos espaciais, temporais e étnico-culturais, com traços característicos decisivos na formação de ambos os povos.

O texto “Cipango”, por sua vez, referencia a comunidade de imigrantes japoneses que o escritor conheceu nesse estado brasileiro, evidenciando que, mesmo muito longe da terra de seus antepassados, esforçam-se por manterem viva sua cultura. Um dos ícones desse esforço é representado no simbólico desenho de uma espada oriental, pendurado na parede da casa de seo Hachimitsu, “uma dessas velhas espadas japônicas, de ancha lâmina, que um ditado deles diz ser a ‘alma do samurai’ - entre negros ideogramas, tão traçados a pincel” (ROSA, 2001-b, p. 148). A experiência de campo fez o escritor mineiro perceber com minúcia mais uma pitada constituinte do tempero que confere sabor híbrido ímpar à cultura brasileira. Nessa viagem, o autor também trava contato com o Pantanal Matogrossense, extasiando-se com a exuberância da fauna e flora do lugar, como relata em carta a seu pai, em novembro de 1947: “é um verdadeiro Paraíso Terrestre, um Eden, cheio de belezas, como nunca supús ali fôsse encontrar. A vida animal, a fauna, é lá algo espantoso” (ROSA, 2008, p. 244). A interação com esse “éden” serviu de estímulo para a criação do texto “Ao Pantanal”, como se observa na seguinte passagem:

Um biguatinga longo-voa, seu pai, seu irmão, sempre um. Anhumas se despençam e ressoem, bradam, suspendem-se em espiral, donas do que querem. Martins-pescadores, súbito azul, em grupos, mais verdes que azuis, gritando de matraca e aparando com tesoura cada aquática ruga. Biguás regem pela do rio a horizontal de seu voo, e brusco pousam numa onda, sentam-se na correnteza, mergulham, sabem longe ressurgir. Canta, preto puro, sílaba sem fim, o bico-de-prata. Todos os não simples pássaros, cores soltas, se desmancham de um desenho. [...] Biguás, bando, se juntam, para repouso, na copa de uma árvore, escondem-lhe todo o verde. Urubus apalpam o céu, limpas mãos pretas. (ROSA, 2008, p. 235-236).

A plasticidade e a carga poética da linguagem são alcançadas pela harmonização de diversos recursos estéticos, como as aliteraões: “bradam donas do que querem”, que remetem aos sons das aves “gritando de matraca”, assim como o cantar “preto puro, sílaba sem fim”; as impressões de movimentos suscitadas: “aparando com tesoura cada aquática ruga”, “despençam e ressoem”, “suspendem-se em espiral”, “Biguás mergulham, sabem longe ressurgir”; a personificação: “Urubus apalpam o céu, limpas mãos pretas”; o cromatismo: “Martins-pescadores, súbito azul, mais verdes que azuis”, criando o efeito de que, como destaca o narrador, “não simples pássaros, cores soltas, se

desmancham de um desenho”. A riqueza e a diversidade natural observadas *in loco*, decisivas para a elaboração de passagens textuais como a destacada, ecoarão também em diversos outros textos do autor.

Em relação aos textos de *Estas Estórias* (1969), “Com o vaqueiro Mariano” mostra que, além do contato com a natureza do Pantanal, as interações estabelecidas com alguns moradores locais também foram semente para o germinar de alguns textos. Segundo o autor, este configura-se como uma espécie de entrevista poética:

Em Julho, na Nhecolândia, *Pantanal* de Mato Grosso, encontrei um vaqueiro que reunia em si, em qualidade e cor, quase tudo o que a literatura empresta esparso aos vaqueiros principais. [...] Essa pessoa, este homem, é o vaqueiro José Mariano da Silva, meu amigo. [...] Começamos por uma conversa de três horas, à luz de um lampião, na copa da Fazenda Firme. Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o fornecer-me factos, casos, cenas. [...] Ele procurava atender-me. [...] Contou-me muita coisa. (ROSA, 2013, p. 115).

A curiosidade do menino de Cordisburgo e sua sede de conhecimento mostram sua chama acesa. Aprendiz perante o mestre, a atenção e respeito ao vaqueiro Mariano mostram a consciência do vasto conhecimento popular que uma pessoa daquelas trazia consigo. Naquele Liceu, o conhecimento da realidade prática é essencial, motivo pelo qual solicita ao vaqueiro uma visita guiada pelos campos:

Só as nove da manhã pudemos sair para o campo, onde Mariano ia mostrar-me, de verdade, como é que se tratam, sob o céu, bois e vaqueiros. Para nós servia qualquer direção, porque o Pantanal é um mundo e cada fazenda um centro. Tudo era a terra sem altos, das às cheias, e o redondo do capinzal, que os rebanhos povoam. Mugiam à nossa porta, ladeavam nosso caminho, pintavam o nosso horizonte. Cavalgávamos para dentro do País do Boi. (ROSA, 2013, p. 139)

Nesse texto o relato pessoal e o tratamento com a linguagem literária fundem-se, tais quais os bois e vaqueiros que, inseparáveis, formam um organicismo natural, traço recorrente na obra rosiana, como demonstraremos no capítulo seguinte.

Por fim, dessa viagem do artista alguns estímulos e dados colhidos também contribuiriam para a elaboração de “Meu tio o Iauaretê”, texto muito representativo no conjunto de sua obra. Para perceber alguns passos nas trilhas seguidas pelo escritor na composição deste são interessantes certos comentários que ele tece na mesma carta ao pai:

conversei com diversos “zagaieiros” – caçadores bambas de onças, que manejam espetacularmente a longa zagaia. Um desses zagaieiros, o preto Marcão [...] era o auxiliar do grande caçador de onças Sascha Siemel, e uns americanos, que vieram ao Pantanal, ficaram gostando dele. Convidaram-no a acompanhá-los aos Estados Unidos. [...] Quando viu que a viagem era por avião, amedrontou-se e não queria mais ir. Mas os americanos fizeram-no beber *whisky*, e, a certa altura, ele mesmo, já meio esquentado, gritou que “queria ver como era esse tal de avião!” (ROSA, 2008, p. 244-245)

Alguns dos detalhes deste excerto são identificáveis na trama central do texto literário, que se constitui como um “longo monólogo-diálogo (o diálogo é pressuposto, pois um só protagonista pergunta e responde)” (CAMPOS, 1983, p. 576) entre um hábil zagaieiro e um interlocutor caracterizado como um representante da cultura urbana, portador de objetos como relógio e arma de fogo.

O desenvolvimento das ações narrativas retrata uma espécie de duelo que se estabelece entre os personagens desde o início do texto, uma vez que ambos utilizam estratégias de envolvimento do outro, visando o momento certo para atacar. Como na citação acima, da carta ao pai e versando sobre situação análoga, em “Meu tio o Iauaretê” o homem urbano aos poucos embriaga o zagaieiro, que comenta: “Essa sua cachaça de mecê é muito boa.” (ROSA, 2013, p.192). Cautelosamente, o dono da cachaça não a bebe em momento algum: “Mecê não bebe, eu me avexo, bebendo sozinho, tou acabando sua cachaça toda” (ROSA, 2013, p. 220-221). Ao final do conto, o narrador cada vez mais embriagado torna-se vulnerável ao forasteiro.

As semelhanças entre dados relatados na carta ao pai e alguns detalhes que constituem o texto ficcional são claros. No entanto, longe de uma mera reprodução dos dados colhidos na viagem, estes servem apenas como alguns dos elementos a serem trabalhados para somarem à composição do texto literário. Elaborado com uma linguagem muito inovadora, ele se configura, inclusive, na leitura de Haroldo de Campos (2011, p.66), como “um texto extremamente radical, talvez até mais radical do que o próprio *Grande sertão: veredas*”.

1.2.1 *A viagem ao sertão em 1952: as marcas de uma estória de amor*

Após as duas viagens realizadas ao interior do Brasil em 1945 e 1947, logo em seguida o escritor embarca para a França em missão diplomática, residindo por lá os anos seguintes. Afastado pelo tempo e espaço do admirado sertão, isso intensificará sua saudade e a ânsia por reavivar o contato com o espaço e a cultura sertaneja, como relata em carta enviada à família em fevereiro de 1949, quando residia em Paris:

Eu, como sempre, trabalho muito, e, apesar de estar nesta cidade, tão ambicionada e disputada, sonho com o dia em que voltarei ao Brasil, daqui a 4 anos, para então tirar meu ano de licença-prêmio, e consagrá-lo a viajar pelo interior de Minas: descer o rio das velhas em canoa, ir a Paracatú, e outras excursões. (ROSA, 2008, p. 248)

Esta almejada “consagração” ocorre no ano de 1952, quando realiza uma viagem de dez dias percorrendo aproximadamente 40 léguas, cerca de 250 km, pelos Campos Gerais no interior do Brasil. Conforme Coutinho (2013, p. 11), “essa experiência deixou marcas que transparecem com vigor no restante de suas obras”. Nesta viagem para estudos e satisfação pessoal o escritor acompanhou alguns vaqueiros chefiados por Manuelzão. Segundo relatos destes, semelhante a uma criança curiosa, Guimarães Rosa não lhes poupou das perguntas constantes acerca de plantas, animais, aspectos relacionados aos próprios vaqueiros e a tudo mais daquele universo, registrando muitas notas nas cadernetas que levava a tiracolo. Pendurada ao pescoço por um barbante para facilitar o manuseio, junto dela também amarrava um lápis apontado nas duas extremidades, pois assim, caso uma ponta quebrasse, se precavia de perder alguma anotação importante.

Diversas cadernetas de anotações assim como outros documentos originais de mesmo teor encontram-se no arquivo documental do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP)⁶. Referente à viagem realizada pelo autor em 1952, destaca-se a caderneta de anotações intitulada *A Boiada*, com um adesivo na capa escrito “DE LUXE”, registrada com o código de referência *JGR-CADERNO-06*, na caixa *082*, acervo *João Guimarães Rosa*⁷. Importante documento para compreender alguns dos caminhos criativos trilhados pelo artista, as inúmeras anotações, marcas físicas trazidas da viagem,

⁶ Tais cadernetas e documentos foram manuseados e estudados com base em diversas pesquisas realizadas pessoalmente no Arquivo IEB-USP durante os anos de 2014 e 2015.

⁷ Algumas páginas desta caderneta, assim como de seus datiloscritos, foram reproduzidas em uma edição comemorativa aos 55 anos de publicação da obra *Grande Sertão: Veredas*. Cf. ROSA, 2011.

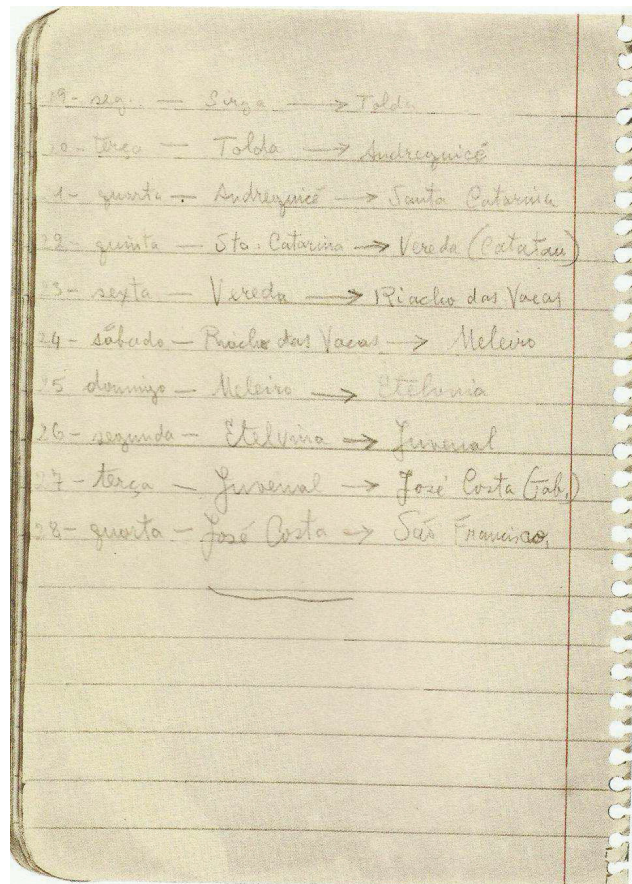
funcionam principalmente como importante estratégia para rememorar as profundas marcas dessa vivência, grafadas na alma do escritor. O próprio escritor comenta a função e importância de tais notas desta caderneta:

Seus registros são esses garranchos, rabiscos de mutiladas palavras ou abreviadas frases, lançadas em geral ao sacudir do animal em trote ou passo, o mais seriam simples pontos-de-referência, quase sempre, núcleos de onde mais tarde puxar, para meu próprio uso, fios de afetiva recordação. Eram somente sentinelas na memória; porque sei que é a memória que faz as coisas. Mansamente: como as faz, faz a realidade. À memória recorro, até as beiras de sua abrangência. Só que as notas, positivas, de muito valerão, como regra e pauta. Só que, qualquer delas, é sementinha capaz de dar uma floresta⁸.

Estas “sentinelas da memória” são centelhas responsáveis por reacender na memória as intensas experiências vividas *in loco* que o marcaram a fundo, imaterial matéria-prima valiosa para o desenvolvimento dos processos criativos de suas obras posteriores, em especial de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, publicadas em 1956.

Manuseando esta caderneta de viagem, em sua última página o escritor detalha os diários pontos de partida e de chegada daquela travessia pelo sertão empreendida pelo “vaqueiro-amador”, como ele se referenciava:

⁸ Arquivo IEB-USP: JGR-CADERNO-06, p. 3-4, caixa 082, acervo João Guimarães Rosa.



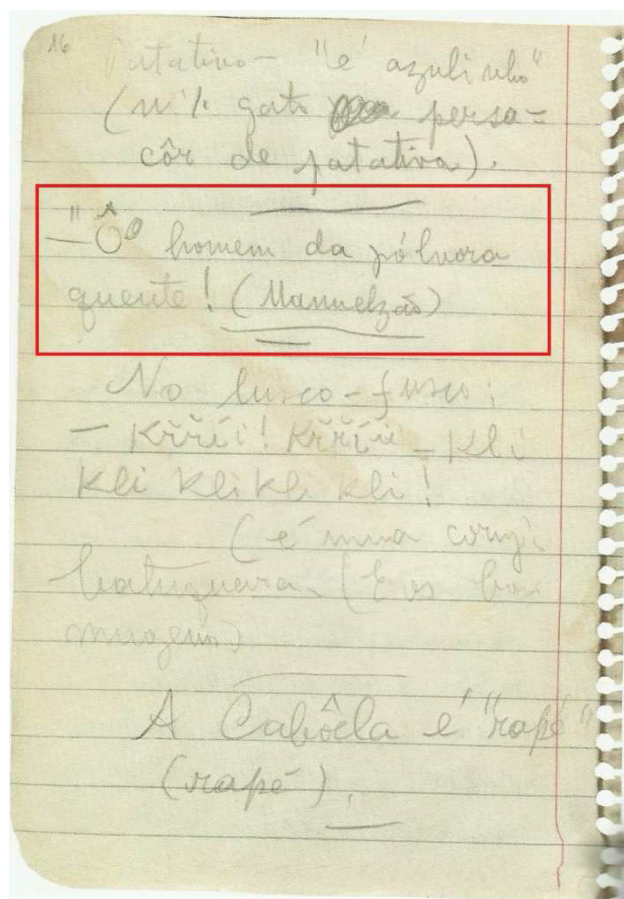
A caderneta, repleta de anotações esparsas e com distintos teores, detalha dados dos mais diversos e faz remissões aos lugares por onde passaram os vaqueiros, aos aspectos referentes à fauna, à flora, à dinâmica social e a costumes e traços culturais em geral. Cenas corriqueiras e imprevistos ocorridos pelo caminho também são registrados, como se nota já em suas primeiras páginas: “9 menos 15 fazenda do Maq(g)uiné de cima”; “A vaca (‘Luidóia’) foi pular a valeta e ‘sentou’. Três homens para levá-la. Manuelzão puxa os chifres. E Santa, Aquiles puxa o rabo”¹⁰. No método empregado pelo escritor, tais notas eram registradas avulsas, de imediato, perante aos aspectos tidos como interessantes para serem resgatados depois. Após a viagem estas “sentinelas na memória” são transcritas e organizadas, o que facilita seleção para os processos seguintes a serem desenvolvidos. Assim, os registros desta caderneta de viagem permanecem decantados em outros dois documentos redigidos a máquina pelo escritor

⁹Arquivo IEB-USP: JGR-CADERNO-06, caixa 082, acervo João Guimarães Rosa. Cf. ROSA, 2011, p. 20.

¹⁰ Arquivo IEB-USP: JGR-CADERNO-06, caixa 082, acervo João Guimarães Rosa. (Obs.: trecho do documento sem reprodução digital, acessível apenas no Arquivo IEB-USP).

intitulados *A Boiada 1*¹¹ e *A Boiada 2*¹², também manuseados nas pesquisas ao IEB-USP para o desenvolvimento deste capítulo.

Para a visualização deste processo empregado pelo escritor mineiro, destacamos como exemplo uma anotação em relação ao líder da comitiva, o vaqueiro Manuelzão, feito no momento em que haviam chegado ao sítio Taboquinha, ao final do dia 27/05. O escritor registra: “Ô homem da pólvora quente! (Manuelzão)”.



13

A anotação destacada encontra-se reescrita na página 72 do documento datiloscrito *A Boiada 2*:

¹¹ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa.

¹² Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa.

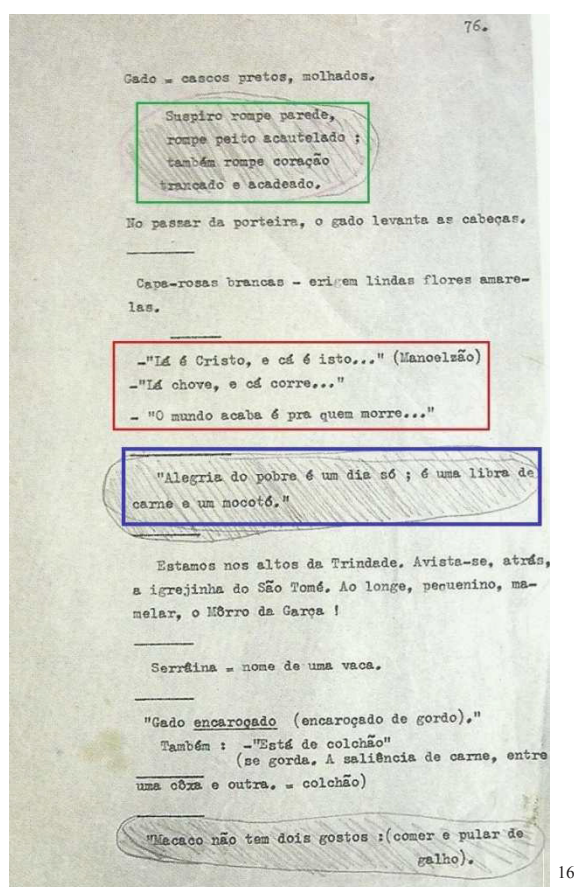
¹³ Arquivo IEB-USP: JGR-CADERNO-06, p. 16, caixa 082, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 12. (Obs.: os grifos coloridos nas imagens, tanto nesse documento quanto nos demais que destacaremos, são de nossa autoria).

Para isso, são interessantes os registros feitos nas páginas 26 e 27 da caderneta, espécies de aforismos comentados pelos vaqueiros durante o trajeto:

“Lá é Cristo e cá é isto...”
“Lá chove e cá corre...”
“O mundo acaba é pra quem morre...”

“Alegria do pobre é um dia só
É uma libra de carne e um mocotó”¹⁵

Tais registros aparecem redigidos na página 76 dos datiloscritos, volume 2:



Na leitura do texto literário é possível identificar que estes registros foram trabalhados com demais elementos constituintes do texto e encontram-se diluídos nele. As expressões por nós destacadas em vermelho figuram no texto ficcional como expressões orais dos personagens Manuelzão e Chico Brãabóz. A primeira delas irá

¹⁵ Arquivo IEB-USP: JGR-CADERNO-06, caixa 082, acervo João Guimarães Rosa; (Obs.: trecho do documento sem reprodução digital, acessível apenas no Arquivo IEB-USP).

¹⁶ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, p. 76, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 185.

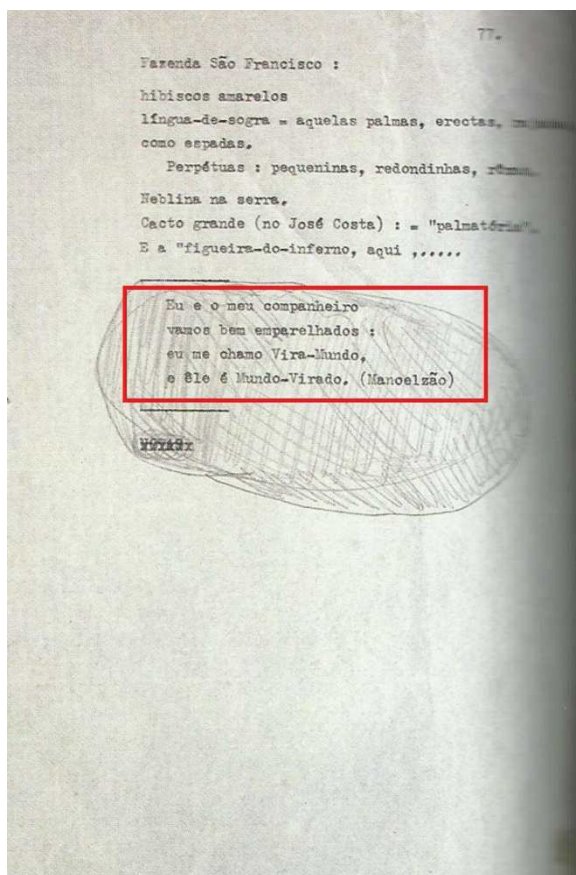
realçar na estória tanto a mudança do espaço natural, ocasionada por Manuelzão ao “abrir o sertão” para construir a fazenda Samarra, quanto a mudança de condição social do personagem, ao menos na percepção dele: “De desde menino, no buraco da miséria. [...] Mas, agora, viera bem chegado, àquele aberto sertão, onde havia de se acrescentar, onde esquecia os passados. – ‘*Lá é Cristo, e cá é isto...*’”(ROSA, 2010-a, p. 183). A segunda expressão será utilizada para reforçar a ideia de sucesso do personagem, mostrando diversas impressões dos convidados que, durante a festa, elogiavam-na: “Cada um tinha visto muita coisa, e só contava o que valesse. – ‘*Lá chove, e cá corre...*’” (ROSA, 2010-a, p. 185). Por fim, a terceira expressão auxiliará na caracterização do personagem Chico Bràabóz, que, segundo o narrador, “era até trabalhador. Plantava seu prato de feijão. Mas, com a rabeca, ele puxava toda toada - a gente não se escorasse, ele mandava na gente – ‘Outro gole, seu Chico?’ – ‘Escorre. **O mundo acaba é pra quem morre!**’ Tomava” (ROSA, 2010-a, p. 247, grifo nosso). É interessante notar que os destaques feitos pelo próprio escritor podem ser entendidos como um índice a mais da incorporação das falas alheias ao próprio texto, anotadas nas cadernetas, assim como também podem funcionar como um índice do processo de criação e uma remissão, aos investigadores de sua obra, a seu arquivo documental cuidadosamente guardado.

O registro destacado em azul no datiloscrito é identificado em outra fala do personagem Manuelzão e contribui para enfatizar sua noção de que a vida deveria se resumir à lida do trabalho, sem prazeres. Denegrindo a imagem do filho Adelço, que escolhera casar e viver com a esposa e filhos, o vaqueiro adverte: “Coisa bôa, a gente come é em pé, às pressas, nos intervalos. Ah — *alegria do pobre é um dia só: uma libra de carne e um mocotó...* — como se diz! Por mesmos, ele Manuelzão não tinha se casado” (ROSA, 2010-a, p. 205).

Por sua vez, a cantiga destacada em verde na imagem acima, registrada na caderneta de viagem na página 30, funciona no texto literário como recurso para realçar a habilidade de trovista do personagem velho Camilo, que segundo o narrador, “repetia ligeiro as coisas demoradas: *Suspiro rompe parede, rompe peito acautelado; também rompe coração, trancado e acadeado...*” (ROSA, 2010-a, p. 189). Evidencia-se que a cantiga utilizada para a composição deste aspecto específico do personagem é idêntica à anotada na caderneta do autor. A nosso ver, isso se dá pelo reconhecimento do escritor ao elaborado trabalho de linguagem já presente naqueles versos, constituídos e cristalizados pela dicção e cadência da tradição da cultura popular oral. Observa-se que,

mesmo de modo intuitivo, todos os versos da cantiga são redondilhas maiores, ou seja, versos heptassílabos regulares, com rimas entre o segundo e quarto versos, estrutura comum na literatura de cordel e nos repentes dos cantadores de emboladas.

Na página seguinte do datiloscrito observa-se outra cantiga compilada:



Esta cantiga funcionará no texto literário como elemento caracterizador do momento de euforia vivido pelo personagem Manoelzinho pela impressão de êxito alcançado com a festa:

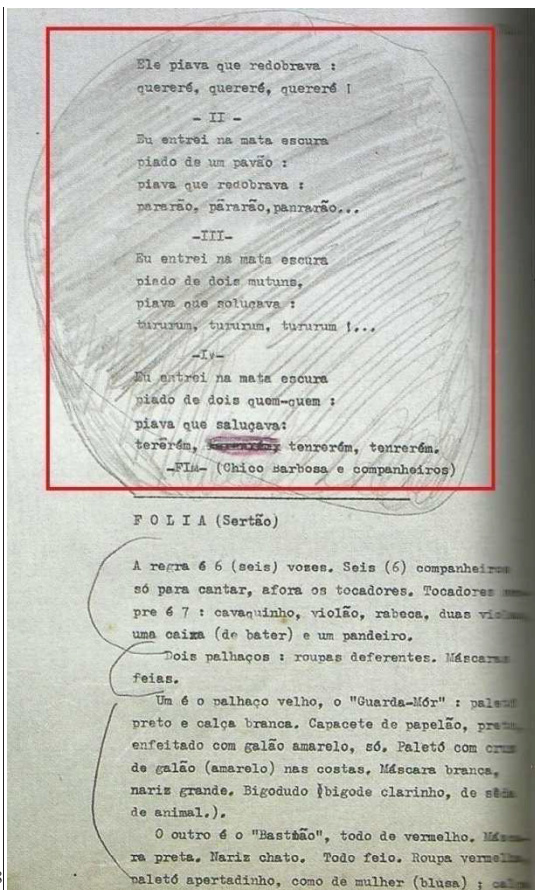
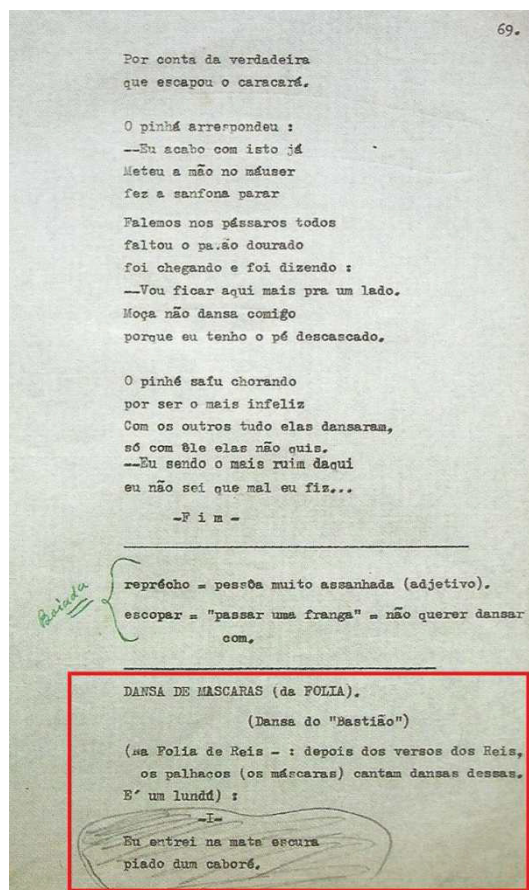
*- Eu mais o meu companheiro
vamos bem aparelhados,
eu me chamo Vira-Mundo,
e ele é Mundo-Virado. (ROSA, 2010-a, p. 184)*

Mantendo sua estrutura quase idêntica novamente, há apenas uma pequena alteração no primeiro verso, no qual é substituída a partícula aditiva “e” para “mais”, sem que ocorra alteração no sentido, reformulação que além de maior aproximação com

¹⁷ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, p. 77, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 186.

o uso recorrente no falar sertanejo, confere ao verso uma cadência regular em relação aos demais que compõem a quadra, o qual, configurado antes como hexassílabo, torna-se também heptassílabo.

As experiências do autor nessa viagem, tais quais as influências para a criação do personagem Manuelzão, também serviram de estímulo para a criação do personagem Chico Bràabóz, que possui pontos de identificação com o repentista chamado Francisco Barbosa, oralmente referenciado como “Chico Barbós”, conhecido por Guimarães Rosa na fazenda da Sirga, onde o escritor permaneceu alguns dias antes de iniciar a travessia com a comitiva de Manuelzão. Deste contato o escritor registrou em sua caderneta algumas trovas entoadas pelo sertanejo:



Com pequenas alterações em relação ao registro o datiloscrito, tais versos figuram no texto como expressões do personagem Chico Bràabóz:

¹⁸ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 69, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 93.

¹⁹ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 70, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 94.

*“Eu entrei na mata escura:
piado de um caburé.
Ele piava que redobrava:
quereré, quereré, quereré!*

*Eu entrei na mata escura,
piado de dois mutúns
— piava que soluçava:
tururúm, tururúm, tururúm...*

*Eu entrei na mata escura,
— piado de dois quem-quem;
piava que soluçavam
— tererém, tererém, tererém...*

*Eu entrei na mata escura,
piado de um pavão:
piava que redobrava:
pararão, pãrarão, panrarão!...”*

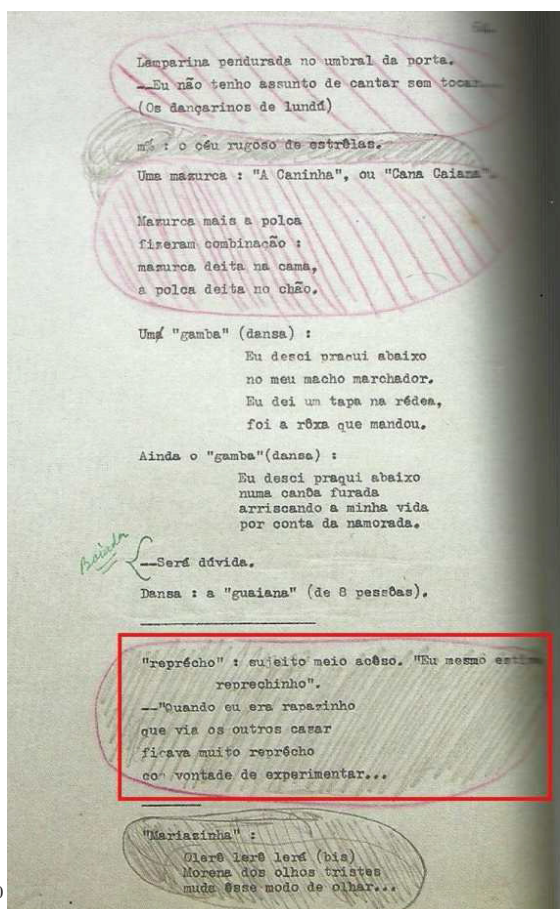
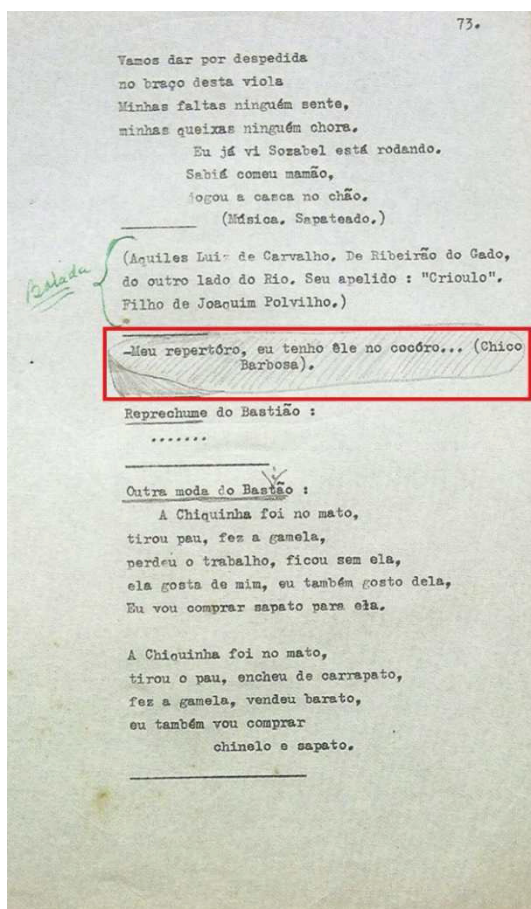
Chico Bràabóz e seus companheiros. (ROSA, 2010-a, p. 258)

Do registro colhido ao texto literário notam-se apenas pequenas alterações no segundo verso da primeira estrofe, alterando “dum” para “de um”, assim como no terceiro verso da quarta estrofe do registro, modificando o vocábulo “saluçava” para “soluçavam”. Há também a alteração da ordem da segunda estrofe do registro para a última posição no texto literário. Tais quais os exemplos de cantigas destacados anteriormente, a manutenção de sua estrutura muito próxima às ouvidas pelo escritor mostram a percepção de que aquelas expressões, provavelmente transmitidas por gerações e propagadas por diversos trovistas pelo sertão afora, já configuravam o resultado de uma forma lapidada na rica e dinâmica cultura popular. As peculiaridades destas construções são utilizadas pelo autor para caracterizar a habilidade do personagem, as quais são enfatizadas pelo narrador: “Chico Bràabóz tudo falava **abocabaque**, em pé-de-verso” (ROSA, 2010-a, p. 246, grifo nosso). Como explica o escritor a seu tradutor italiano, o neologismo destacado é uma brincadeira com a língua latina e se trata de uma “corruptela de *ab hoc et ab hac*. Clássica e antigamente, tinha curso a expressão: ‘Falar *ab hoc e ab hac*: = : falar disto e daquilo; ou: falar a torto e a direito.’” (ROSA, 2003-b, p. 57). Tal habilidade é destacada até mesmo pelo próprio personagem: “‘Meu repertório, eu tenho ele no cocóro...’ e batia com a mão fechada na testa” (ROSA, 2010-a, p. 246). Afeito sempre a um gole de cachaça, o narrador mostra que:

Ele mesmo dizia que era reprechinho, sujeito meio aceso. Escorropichava, e ia rabecendo e descartando:

*“Quando eu era rapazinho
que via os outros casar,
ficava muito reprecho
só querendo experimentar...”*(ROSA, 2010-a, p. 246)

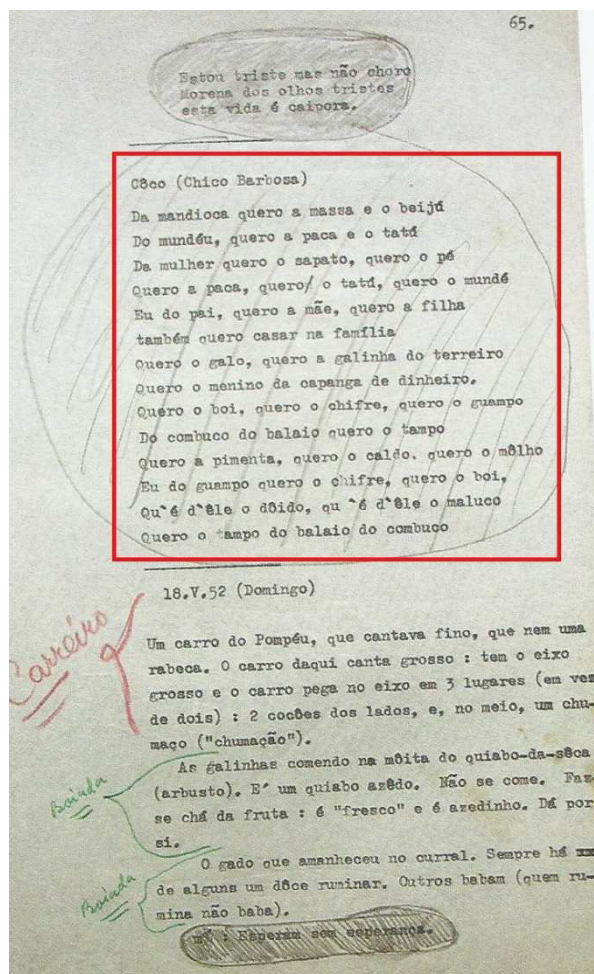
Tais traços identitários do personagem, assim como a última cantiga entoada, também figuram no texto literário, tendo por base os registros presentes no volume 1 do datiloscrito:



Entre as diversas declamações de Francisco Barbosa escutadas pelo escritor mineiro no sertão da Sirga, uma que o marcou foi um “coco de festa” que aparece registrado em sua caderneta de viagem e transcrita para o datiloscrito:

²⁰ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 73, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 97.

²¹ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 64, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 88.



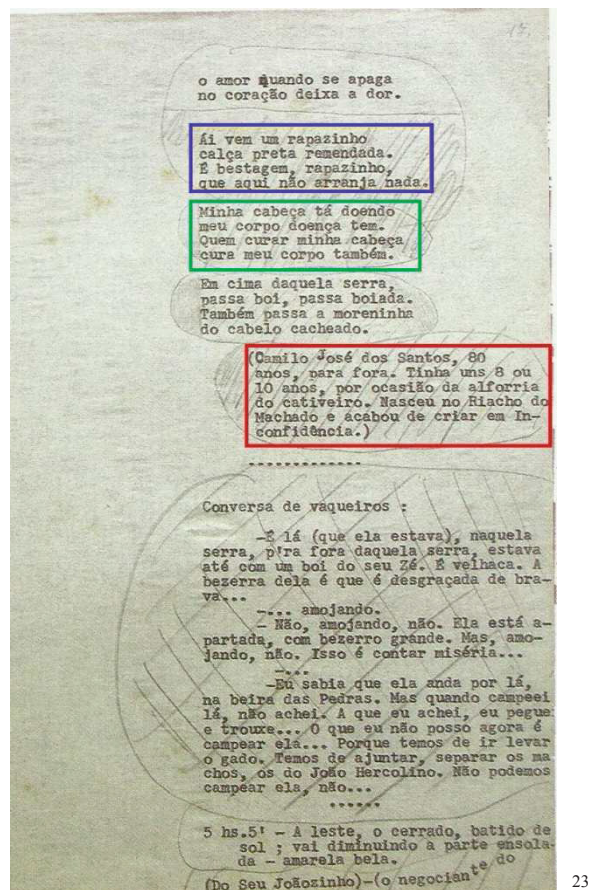
Impressionado pelos versos, Guimarães Rosa reservou-lhes um lugar de destaque na obra *Corpo de Baile*, na qual figura como epígrafe geral:

“Da mandioca quero a massa e o beijú,
do mundéu quero a paca e o tatú;
da mulher quero o sapato, quero o pé!
- quero a paca, quero o tatú, quero o mundé...
Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:
também quero casar na família.
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,
quero o menino da capanga do dinheiro.
Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo;
do combuco, do balaio, quero o tampo.
Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho!
- eu do guampo quero o chifre, quero o boi
Qu’ê dele, o dôido, qu’ê dele, o maluco?
Eu quero o tampo do balaio do combuco...” (ROSA, 2010-a, p. 9)

²² Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 65, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 89.

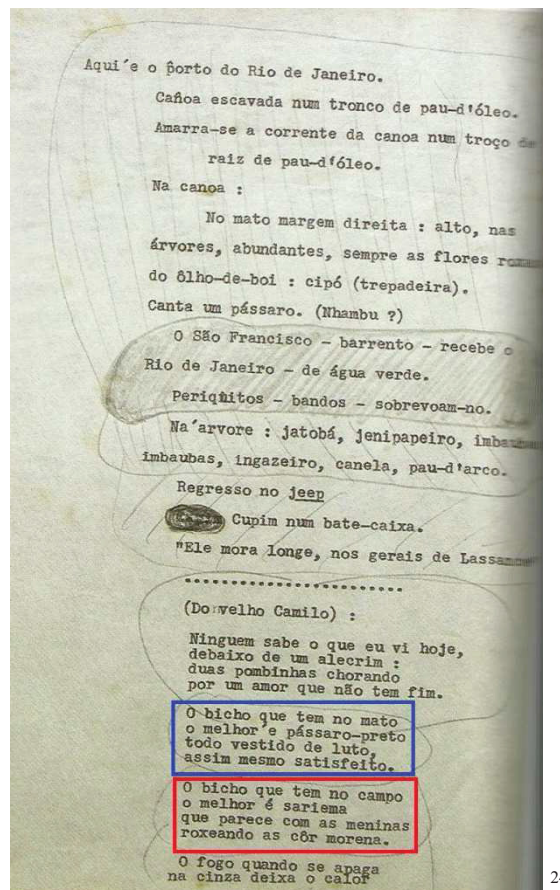
Como destaca o escritor a Edoardo Bizzarri, “ouvi esse coco, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente” (ROSA, 2003-b, p. 42). Almejando que a essência daquela expressão popular que o impressionara nas proximidades do rio São Francisco cruze o oceano Atlântico e desague em terras italianas, Guimarães Rosa solicita o cuidado do tradutor para “passar esse *quid* para o frasco italiano, sem que partícula nenhuma do *tênue* tal cheiro se perca” (ROSA, 2003-b, p. 123).

De modo análogo ao processo de criação dos personagens Manuelzão e Chico Bràabóz, também será construído o personagem velho Camilo. Elaborado a partir de dados reais, este personagem será caracterizado da seguinte maneira: “apareceu o velho Camilo. [...] Camilo José dos Santos... E informou idade de oitenta anos para fora: tinha uns oito ou dez, na Alforria do Cativoiro. Nascera no Riacho dos Machados e acabara de se criar em Coração de Jesus de Inconfidência” (ROSA, 2010-a, p. 173). Tais características possuem identificação com informações registradas na viagem, como destaca sua transposição ao datiloscrito na parte por nós destacada em vermelho:



Acima da descrição relacionada a Camilo encontram-se anotadas algumas quadras que o escritor escutou e utilizou para compor o personagem e a estória. Em relação ao trecho destacado em azul no documento, no texto literário presentifica-se após a seguinte consideração do narrador, “aqui e ali, pegara essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas voltas do mundo, essas guardara, mas como tolas notícias. - *Aí vem um rapazinho, calça preta, remendada: é bestagem, rapazinho, que aqui não arranja nada!...*” (ROSA, 2010-a, p. 189). Em seguida o escritor utiliza a quadra destacada em verde no datiloscrito: “Minha cabeça tá doendo, meu corpo doença tem. Quem curar minha cabeça, cura meu corpo também...” (ROSA, 2010-a, p. 190). Novamente a cadência musical e a estrutura das expressões populares são matidas, motivo pelo qual há identificação total entre as anotações e suas figurações no texto literário. O mesmo ocorre com mais duas quadras registradas na página anterior do datiloscrito:

²³ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 17, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 41.

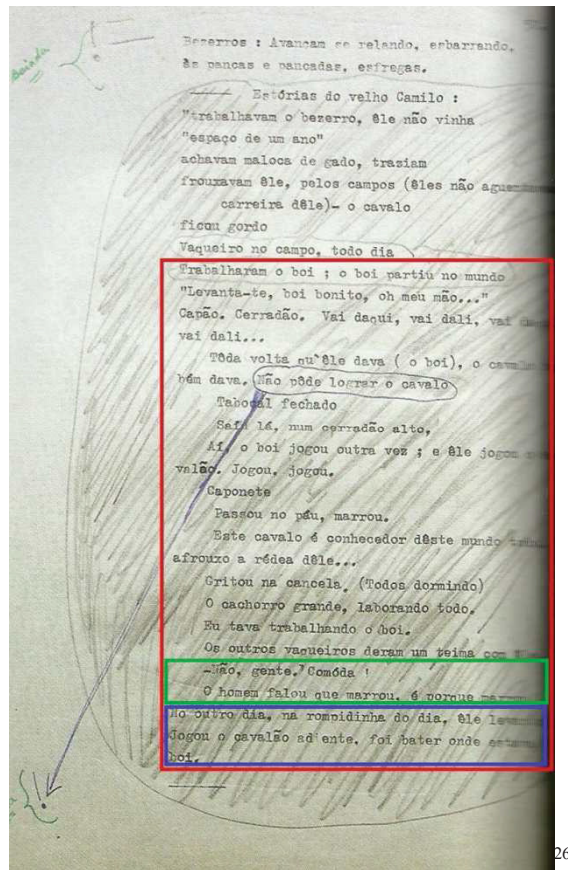
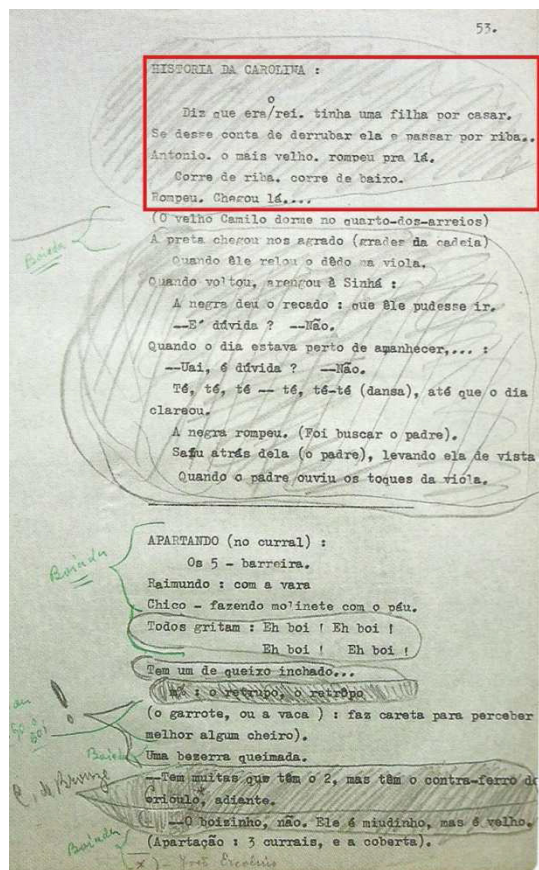


O trecho do documento destacado em vermelho aparece após um comentário do narrador em relação a Camilo: “era só alguém pedir, e ele desplantava de recitar, em qualquer dia de serviço, ali no eirado, à beira de um cocho: - “*O bicho que tem no campo, o melhor é sariema: que parece com as meninas, roxeando as cor morena...*” (ROSA, 2010-a, p. 189), seguido da quadra destacada em azul: “*O bicho que tem no mato, o melhor é pass'o-preto: todo vestido de luto, assim mesmo satisfeito...*” (ROSA, 2010-a, p. 190). Essas quadras, aparentemente simples, são disparadoras para reflexões, como se evidencia nesta última, que sugere um questionamento existencial acerca da noção de que a consciência da morte iminente não chega a tirar a satisfação do viver. Tais contatos do escritor com esse tipo de expressões artísticas populares são importantes para a composição de sua obra, repleta de reflexões existenciais. Como orienta o narrador, “se a gente guardasse de retentiva cada pé-de-verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo” (ROSA, 2010-a, p. 190). Estas estruturas orais carregam em sua essência o conhecimento popular cristalizado pelos tempos. Costume comum na realidade

²⁴ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 16, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 40.

sertaneja, no texto o narrador salienta que “as quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das estórias. Cada cantiga era uma estória” (ROSA, 2010-a, p. 190). Esses saberes e reflexões proporcionados pelas cantigas e, principalmente, pelas estórias orais serão a tônica do texto “Uma estória de amor”, o qual, segundo o próprio autor, “trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos, e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel quase sacerdotal, dos contadores de estórias” (ROSA, 2010-a, p. 91).

Assim, tendo como estímulo decisivo a experiência da estória escutada pelo autor durante sua viagem ao sertão, com trechos registrados em sua caderneta e transcritos de modo mais organizado ao datiloscrito, como mostraremos a seguir, este texto literário terá como eixo central a estória contada pelo velho Camilo durante a festa de Manuelzão. Ela trata sobre um fazendeiro do sertão que possuía um cavalo que “só ele mesmo sabia amontar. O homem morreu. Seu filho, seu herdeiro primeiro, que ficou sendo de posse-dono da fazenda, não aguentava tomar conta do cavalo” (ROSA, 2010-a, p. 264). Um dia apareceu um vaqueiro desconhecido, hábil e amigável no trato com os animais, que consegue domar e montar no cavalo do finado fazendeiro. Tempos depois, o herdeiro da fazenda comunica aos vaqueiros da região que daria dinheiro e a mão de sua filha para casar como recompensa a quem conseguisse o grande feito de pegar um Boi arredio que havia nas redondezas. Muitos vaqueiros se predispõem a tal desafio, porém, nas tentativas de perseguição ao animal apenas um conseguirá alcançá-lo, o qual, de modo amigável, amarra-o e um lugar ermo do campo e retorna à fazenda para contar a todos que havia conseguido tal proeza. Estabelecendo o diálogo entre o texto ficcional e o registro da viagem, nos datiloscritos encontram-se as anotações que serviram de base para a composição desta estória conta pelo personagem Camilo:

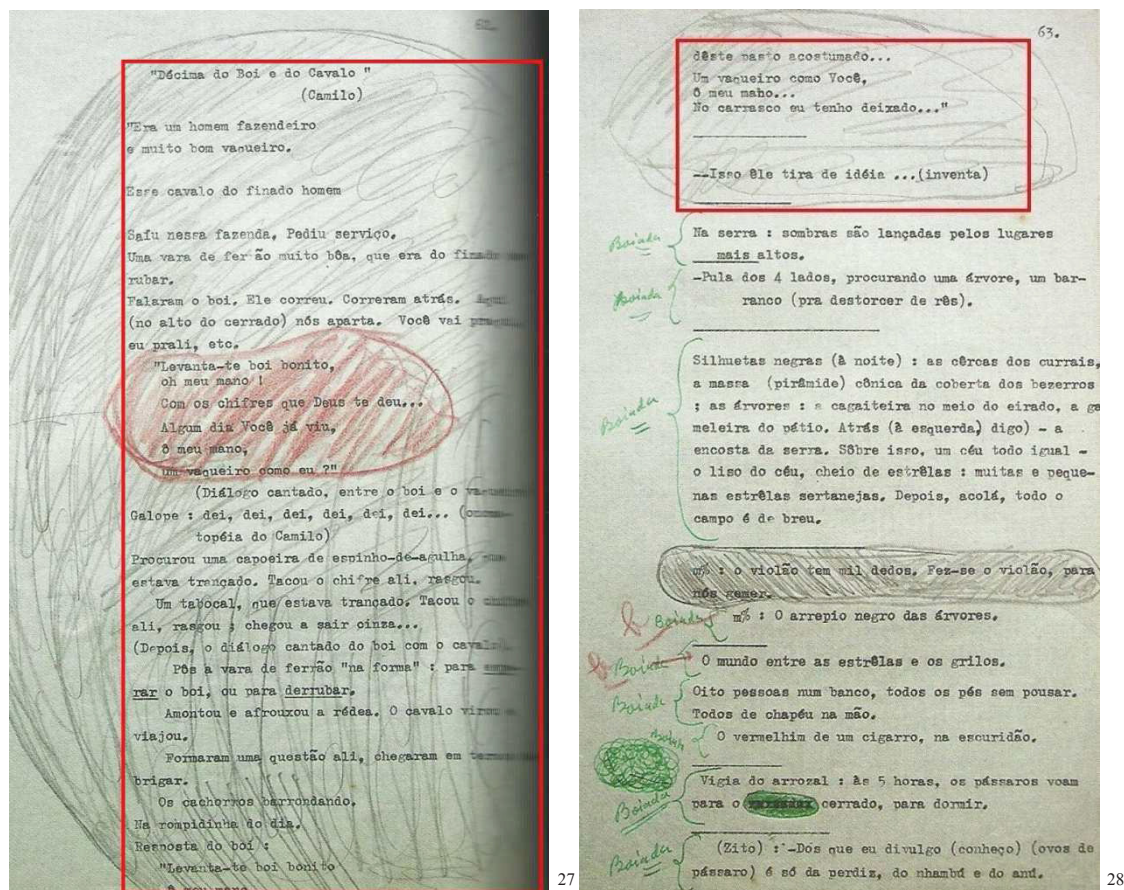


Com base no trecho destacado no documento citado à esquerda, percebe-se que o escritor partiu de uma estória em que um rei oferece a mão de sua filha como gratificação por um grande feito. Sendo apenas uma base para a criação, no texto literário é feita promessa semelhante, porém, por um fazendeiro. Na página citada à direita, o trecho destacado em vermelho mostra anotações que remontam à perseguição e ao momento que um corajoso vaqueiro amarra o Boi e depois retorna para contar o feito ao fazendeiro e aos demais vaqueiros, com bastante semelhança ao texto literário. Neste, após o vaqueiro relatar a façanha alcançada, os demais vaqueiros, receosos, duvidam de tamanha valentia. No entanto, o fazendeiro acredita em sua palavra, como mostra o trecho destacado em verde, o qual é representado no texto ficcional com poucas alterações: “– Não, gente. ‘Comóda! O homem falou que marron, é porque marron. Não tem melhores alvissas?’” (ROSA, 2010-a, p. 281). Então, na manhã seguinte retornam ao local onde o Boi estava amarrado, guiados pelo vaqueiro, que “jogou o Cavalão adiante, foi bater onde estava o Boi... O Cavalo governava” (ROSA,

²⁵ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 53, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 77.

²⁶ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 52, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 76.

2010-a, p. 282). Novamente, eis outra passagem com bastante similaridade às anotações, como se verifica no trecho destacado em azul no documento. Avançando exatamente dez páginas no datiloscrito encontram-se outras anotações que, de maneira análoga, relacionam-se ao processo de elaboração da estória contada pelo personagem Camilo, reconhecida como “Décima do Boi e do Cavalo” (ROSA, 2010-a, p. 264):



Os trechos por nós destacados contêm os pontos principais utilizados para a elaboração da aproximação entre o Vaqueiro e o Boi, incluindo o importante diálogo entre eles, o qual figura no texto literário da seguinte maneira:

“– Levanta-te, Boi Bonito,
ô meu mano,
deste pasto acostumado!

– Um vaqueiro como você,

²⁷ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 62, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 86.

²⁸ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 63, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 87.

*ô meu mão,
no carrasco eu tenho deixado!”*

[...]

*“– Levanta-te, Boi Bonito,
ô meu mano,
com os chifres que Deus te deu!*

*Algum dia você já viu,
ô meu mano,
um vaqueiro como eu?” (ROSA, 2010-a, p. 279)*

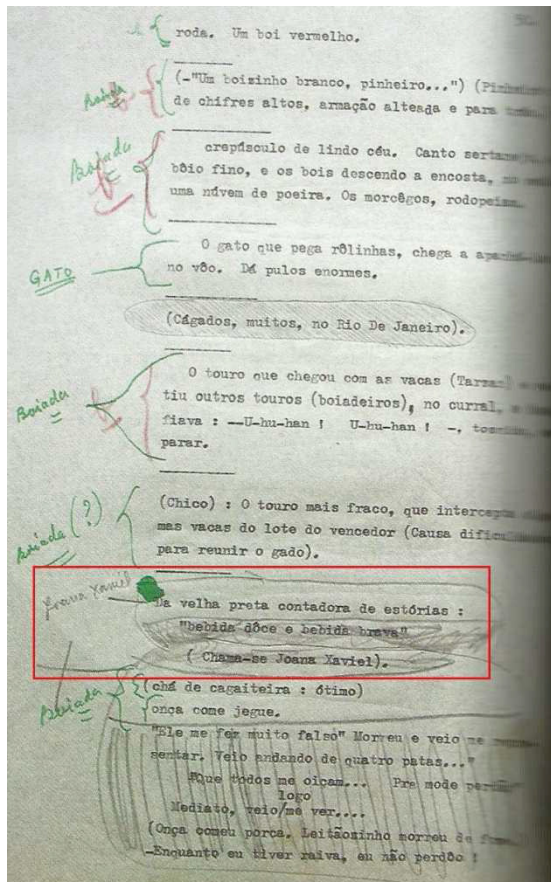
Na comparação entre o texto ficcional e o registro no datiloscrito nota-se uma inversão na ordem das estrofes, sendo as duas primeiras do texto as registradas por último no documento. Porém, a identificação dos versos entre si é quase total. Analisando com cuidado as anotações do escritor é possível identificar mais uma importante informação acerca do seu método de trabalho com este material: o escritor costuma rabiscar a lápis os trechos já utilizados para a composição dos textos ficcionais. Todavia, no documento acima citado à esquerda, página 62 do datiloscrito, observa-se que o escritor rabisca um trecho específico novamente, desta vez com lápis de cor vermelha, criando nova marcação dentro da anterior, o que sugere nova utilização em outro texto de sua produção literária. Investigando este aspecto, identificamos que o trecho duplamente riscado na caderneta também serviu de base para a construção de uma passagem do texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, da obra *Ave, Palavra* (1970). Tal identificação se dá no momento em que são feitas descrições sobre o gado curraleiro e a relação dos vaqueiros com ele:

O curraleiro – gado antigo, pertinente e pugnaz, a que também chamam de pé-duro [...] raça conformada à selvagem semiaridez, o curraleiro beluíno e brasílico. E esse é o elemento de arte do vaqueiro, a maneável matéria como que ele pensa e pratica seu estilo:

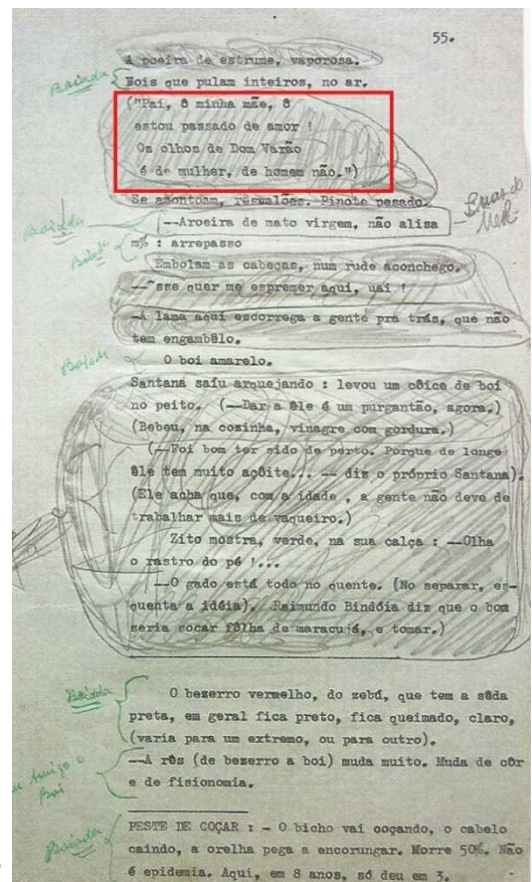
*Levanta-te, Boi Bonito,
oh meu mano,
com os chifres que Deus te deu... (ROSA, 2001-b, p. 193).*

Em relação à elaboração da estória contada pelo personagem Camilo, assim como a explanação acerca da influência das experiências da viagem, em carta a Edoardo Bizzarri o escritor comenta: “Eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo. (**Naturalmente, alterei coisas.**) [...] (o tema do “riachinho”, por exemplo, é recuperado em transcendência.)” (ROSA, 2003-b, p. 59 – grifo nosso). Pensando acerca deste método, novamente destaca-se a postura criativa do

autor, não meramente reprodutiva, pois o escritor articula as experiências vivenciadas e percebidas subjetivamente com base em suas intenções estéticas e ficcionais, por isso, “naturalmente, altera coisas”. Isso nota-se na aproximação afetiva criada no texto literário entre os personagens Camilo e Joana Xavier, esta também composta com base em aspectos de uma senhora que o escritor conheceu na viagem, como mostram seus registros:



29



30

Conforme destacado na primeira anotação, a senhora Joana Xavier é uma “velha preta contadora de estórias”. Ecoando no texto tal aspecto para a caracterização da personagem homônima identifica-se a descrição feita pelo narrador: “Joana Xavier sabia mil estórias” (ROSA, 2010-a, p. 196). Sendo essa senhora também detentora desta habilidade de enunciação, o escritor irá registrar em sua caderneta alguns versos entoados por ela, os quais se encontram destacados no documento citado acima, à

²⁹ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 50, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 74.

³⁰ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 55, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 79.

direita. Tal anotação será trabalhada no texto literário juntamente com uma passagem que remonta à antiga lenda da donzela guerreira:

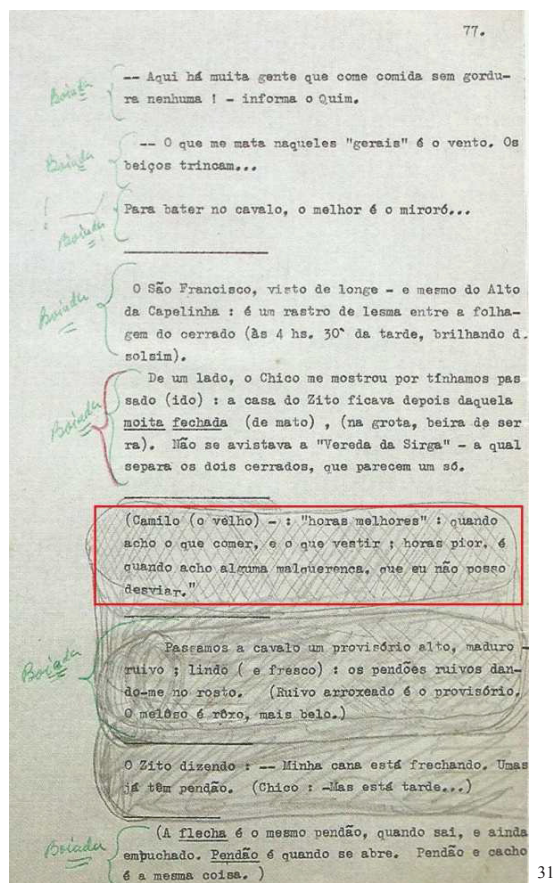
Ela recontava a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fora ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem. Mas Dom Varão tinha olhos pretos, com pestanas muito completas, o coração do Príncipe não se errava, ele nem podia mais prestar atenção em outra nenhuma coisa. Vai daí, foi perguntar ao Pai e à Mãe dele, suplicar conselhos:

*“Pai, ô minha Mãe, ô!
estou passado de amor...
Os olhos de Dom Varão
é de mulher, de homem não!”* (ROSA, 2010-a, p. 190-191).

Traços desses versos e desta lenda, assim como inúmeros outros elementos, serviram como fagulha para a construção de Diadorim, o Amor de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. Semelhante às posições do príncipe guerreiro e do eu-lírico dos versos citados, a atração de Riobaldo por Diadorim será muito forte. Tanto na lenda da donzela guerreira quanto no romance rosiano, mesmo com distinções em relação aos motivos que levaram os personagens a se vestirem e identificarem-se enquanto homem, ambos os casos possuem os olhos como principais elementos de sedução. A evidência dos ecos dos registros das cadernetas do escritor tanto nos textos de *Corpo de Baile* quanto no romance *Grande Sertão: Veredas* reafirma os diversos pontos de contatos entre essas obras, escritas e publicadas concomitantemente.

Retomando o texto “Uma estória de amor”, o narrador comenta que aquela personagem “morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada – o nome dela era a Joana Xaviel” (ROSA, 2010-a, p. 190). Pobre, tal qual o personagem Camilo, serão unidos por um laço afetivo. Camilo “pegara a viver com a Joana Xaviel, na mesma cafua [...] na casinha sem dono, na chapada” (ROSA, 2010-a, p. 210). A condição social destes personagens, baseadas nas condições similares às pessoas que serviram de referência ao autor para tais composições, será interessante para a elaboração de questionamentos sobre as estruturas de poder vigentes na sociedade. O personagem Manuelzão, chefe da fazenda Samarra, da qual se sente dono, exerce seu poder de mando em relação ao casal pobre e, de modo violento e por um simples capricho seu, obriga-os a se separarem. Sem condições sociais para enfrentarem tal ordem, contra suas vontades, separam-se. Essa injusta imposição irá amargar ainda mais a sofrida vida

de Camilo. O constante incômodo pela violência cometida contra eles se evidencia quando Chico Bràabóz o questiona sobre o que definia como as coisas boas e ruins de sua vida: “horas melhores, quando acho o que comer, e o que vestir. Horas piores, quando acho alguma malquerença, que não posso atalhar...” (ROSA, 2010-a, p. 248). Este trecho do texto identifica-se com uma anotação no datiloscrito destacada na imagem abaixo:



O modo como esses registros da viagem foram trabalhados, inseridos no texto ficcional e moldados com base na liberdade criativa do artista na composição dos personagens e na inventiva aproximação afetiva seguida da proibição deste vínculo entre eles contribui para a configuração do texto literário como *medium* de reflexão sobre as estruturas de poder e alguns dos mecanismos criadores, mantenedores e propagadores de muitas injustiças sociais.

³¹ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 77, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 101.

Tendo o autor em diversos momentos de sua obra criado personagens com base em pessoas que conheceu, a exemplo de Manuelzão, Chico Bràabóz, o velho Camilo e Joana Xaviel, como bem observa Willi Bolle (2004, p. 348), “Guimarães Rosa trata o povo não como um objeto de estudos e de teorias, mas como sujeito capaz de inventar e narrar sua própria história”. Como salienta Rosenfield (2001, p.153), uma das características da obra rosiana é “a tentativa de abordar a identidade cultural e o caráter brasileiros pelo avesso – isto é, pelos pequenos detalhes da vida cotidiana, combinando ‘história’ com ‘estória’”.

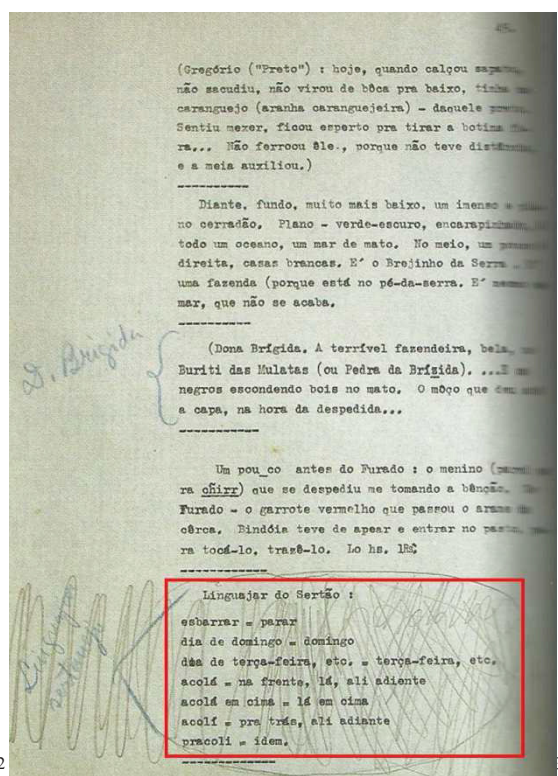
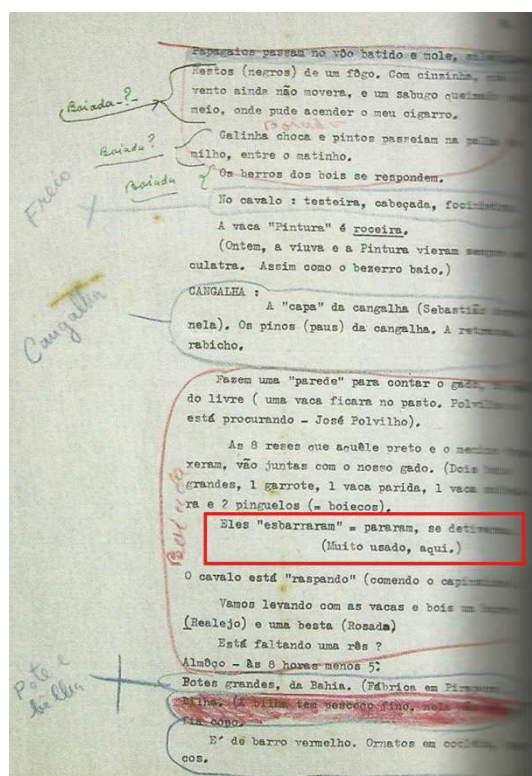
As experiências de campo de Guimarães Rosa e sua percepção da realidade social do sertão serão algumas das influências responsáveis para que em sua produção literária, de modo geral, tenha protagonismo “a multidão dos marginalizados e excluídos” (BOLLE, 2004, p. 390). Tais interações vivenciadas no espaço sertanejo com essa camada da população também serão importantes para o processo inventivo da linguagem de seus textos literários. Como destaca esse mesmo estudioso,

As múltiplas manifestações linguísticas dos sertanejos constituem para o escritor e seu duplo, o narrador, um ambiente imprescindível de estímulos para suas inovações. Quer dizer: a invenção da linguagem resulta do contato desse “solitário engajado” com a “oficina de linguagem do povo humilde”. (BOLLE, 2004, p. 442)

Acerca destas interações como estímulos e base para a confecção linguística de seus textos, em carta a Maurício Caminha de Lacerda o escritor mineiro comenta:

Dizem que sou aristocrata e que invento palavras. Nas as invento totalmente. Para escrever *Grande sertão: veredas*, passei um mês inteiro no mato, em lombo de mula, catalogando num caderninho o linguajar do povo sertanejo. Há palavras que, na cidade, nem são conhecidas e que têm, contudo, raízes puras no latim autêntico. Aristocrata não sou. Guardei o caderninho no bolso. Ele ficou sujo de suor, de mato e de terra a até dejeções de burro. Mas não o joguei fora. (ROSA, apud COSTA, 2002, p. 24).

Entre os inúmeros registros reunidos no caderninho citado, guardado com cuidado pela importância dos seus “pontos-de-referências”, em relação às notas referentes à linguagem sertaneja, mais do que o registro de palavras, importa ao escritor o registro da percepção do uso das palavras e de sua essência comunitiva. As páginas 9 e 49 do volume 2 do datiloscrito *A Boiada* são interessantes para a compreensão deste aspecto:



Com base nos trechos destacados do documento, em relação ao primeiro, observa-se a utilização do vocábulo “esbarra” conjugado como sinônimo do verbo parar. Nesse caso, mesmo que gere certo estranhamento no leitor nos primeiros momentos de sua utilização, pelo modo recorrente com o qual é trabalhado, desempenhando a mesma funcionalidade semântica nos contextos nos quais é inserido, é perfeitamente comunicativo e acaba sendo internalizado pelo leitor. Tal forma de utilização será frequente na literatura rosiana, presente em todos os textos que compõem *Corpo de Baile* e em todas as demais obras do autor publicadas após sua percepção, na viagem ao sertão em 1952. Em relação ao segundo trecho destacado no datiloscrito, ele se identifica com uma explanação do narrador em “Uma estória de amor” acerca do falar sertanejo:

em vez de “segunda-feira”, “terça-feira”, era “desamanhã é dia-de-terça, dia-de-quarta”; em vez de “parar”, só falavam “esbarra” – parece que nem sabiam o que é que “parar” significava; em vês de dizerem “na frente, lá, ali adiante”, era “acolá”, e “acolá-em-cima”, e

³² Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, p. 9, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 118.

³³ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, p. 49, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 158.

“p’r’acolá”, e “acolí, p’r’acolí” – quando era para trás, ou ali adiante de lado... (ROSA, 2010-a, p. 184).

Tal qual a abordagem do autor no trabalho desenvolvido com base nos versos das quadras populares escutadas *in loco*, a aproximação quase idêntica entre esses registros linguísticos colhidos e suas representações no texto literário destacam a percepção de que tais usos de linguagem guardam em si diversos processos de transformações ocorridas devido à dinâmica da língua em uso. Assim, mantendo-se tais traços no inventivo processo da fala sertaneja que caracterizam seus personagens, a verossimilhança alcançada por mais esse tipo de construção contribui para o efeito composicional dos genuínos traços culturais, os quais, mesmo no plano ficcional, geram uma interessante impressão de realidade no ato de leitura.

É evidente que este será apenas um dos procedimentos utilizados pelo artista na construção de sua linguagem literária tão inovadora. Como destaca Willi Bolle (2004, p. 442), “a língua nova criada por Guimarães Rosa, embora provinda em grande parte de fontes populares, acaba sendo o resultado de uma arte combinatória múltipla”, construída por processos diversos, entre eles, “a fusão, montagem e combinação de elementos linguísticos multiculturais” (BOLLE, 2004, p. 407). Tendo em mente a importância de tais processos, este estudioso chama a atenção para um aspecto que considera essencial para tal construção linguística na literatura rosiana: “o espírito da invenção” (BOLLE, 2004, p. 408).

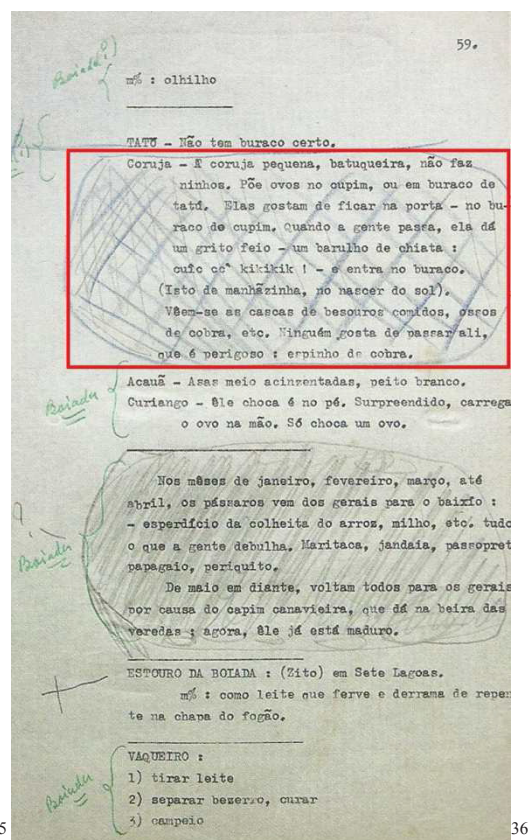
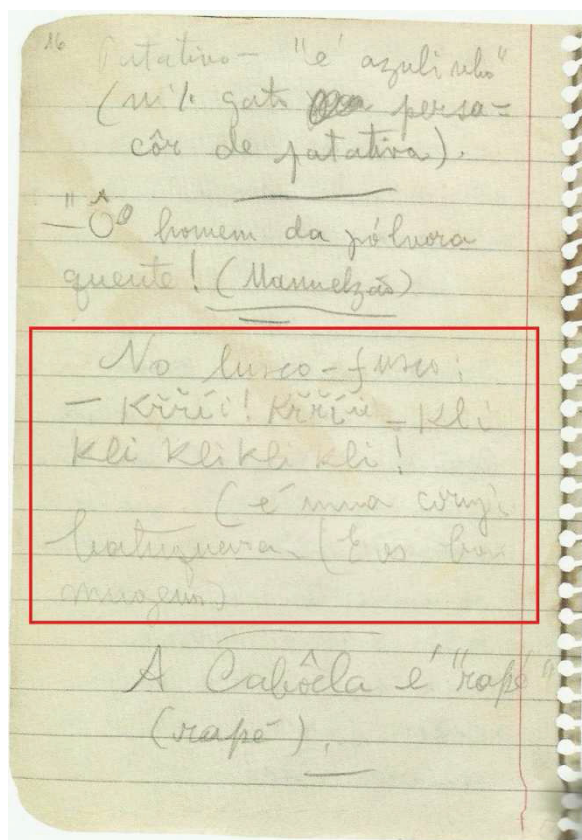
Enfim, como já salientado anteriormente, as vivências do escritor, sua interação com o espaço e a cultura sertanejas bem como os registros feitos disso em suas cadernetas foram muito importantes para o processo de elaboração de seus textos literários, porém, não se tratam do ponto de chegada destes, mas, muitas vezes, do ponto de partida para seu processo inventivo. Tais registros também são de grande valia para a compreensão de aspectos relacionados ao percurso criativo do autor, tendo sido registrados e organizados de forma cuidadosa pelo próprio escritor na construção meticulosa de seu espólio³⁴.

³⁴ Acerca da importância deste tipo de material para investigações acadêmicas nos estudos literários, consultar: MARQUES, Reinaldo. **Arquivos literários: Teorias, histórias, desafios**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

1.2.2 A viagem ao sertão em 1952: um passeio

Como detalhado com base no texto “Uma estória de amor” acerca das experiências da viagem ao sertão enquanto estímulos para a composição literária rosiana, neste tópico faremos uma explanação para destacar como, de modo análogo, esse processo também é identificável em relação aos demais textos que compõem a obra *Corpo de Baile* e a obra *Grande Sertão: Veredas*. Já que se trata apenas de exemplificações com o intuito de destacar a presença deste tipo de recurso composicional em outros textos literários do autor, iremos nos ater de maneira breve a poucos exemplos em cada texto, os quais serão analisados em outros diversos aspectos de maneira aprofundada nos capítulos seguintes.

Seguindo a ordem das estórias publicadas na primeira edição de *Corpo de Baile*, inicialmente elencamos um exemplo de “Campo Geral”, estória que tem por protagonista o personagem Miguilim, muito apegado aos animais e a Dito, irmão mais novo, muito esperto e destemido, que sabia melhor que ele acerca dos animais e da dinâmica da vida no Mutúm. Referente a isso, já nas primeiras páginas da caderneta de viagem observa-se uma anotação que ecoa na constituição desse texto literário:



As imagens citadas realçam o método das anotações do escritor: primeiramente, palavras como quase rabiscos na caderneta grafando alguns “pontos-de-apoio” para o resgate na memória de alguma cena vivenciada. Em seguida, o trabalho de organização e reescrita à máquina. Por fim, após a utilização de tal anotação para a elaboração de algum texto, o rabisco a lápis sobre o trecho. Referente à passagem destacada no datiloscrito é possível notar sua identificação com o trecho a seguir, de “Campo Geral”:

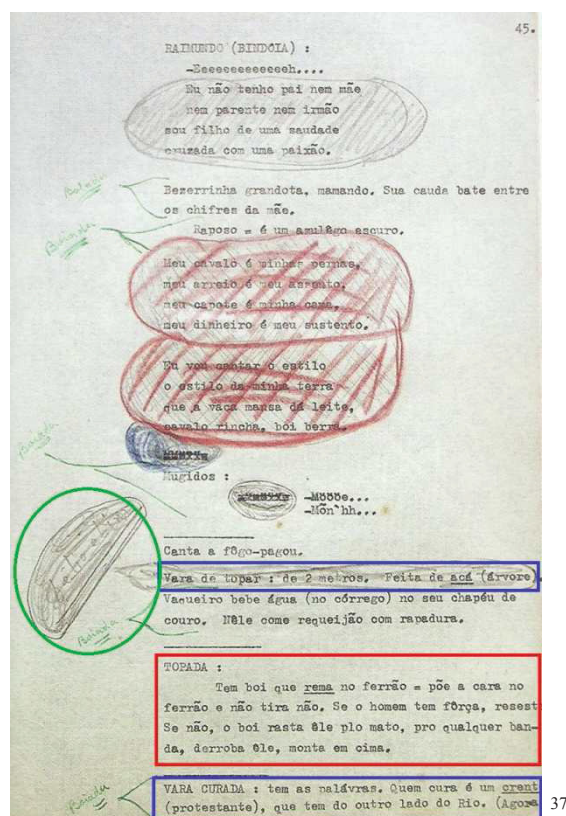
O Dito não devia de ter ido de manhãzinha, ao nascer do sol, espia a coruja em casa dela, na subida para a Laje da Ventação. Miguilim não quis ir. Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, botava os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta - no buraco do cupim - quando a gente vinha ela dava um grito feio - um barulho de chiata: “Cuic-c' kikikik!...” e entrava no buraco; por perto, só se viam as cascas dos besouros comidos, ossos de cobra, porcarias. E ninguém não gostava de passar ali, que é perigoso: por ter espinho de cobra, com os venenos. (ROSA, 2010-a, p. 108-109)

³⁵ Arquivo IEB-USP: Arquivo IEB-USP: JGR-CADERNO-06, p. 16, caixa 082, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 12.

³⁶ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 59, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 83.

As descrições das ações da coruja, de seus movimentos e também de seu grito, representado por uma onomatopeia, conferem à cena forte impressão de realidade e coerência com os costumes reais do animal. A sabedoria popular da constante presença de perigosos espinhos de cobra nas proximidades dos ninhos das corujas destaca o conhecimento de campo do artista e a verossimilhança nas descrições da narrativa.

No que diz respeito ao texto “A estória de Lélío e Lina”, tanto o vaqueiro Lélío, recém-chegado ao Pinhém, quanto os demais homens chefiados pelo capataz Aristó, em especial Tomé Cássio, em vários momentos do texto são exaltadas a coragem e a destreza no manuseio da “vara-de-topar”, com a qual encaram touros bravos. Durante a viagem ao sertão, o autor colhe algumas informações acerca destas atitudes dos vaqueiros, como mostra o documento citado abaixo:

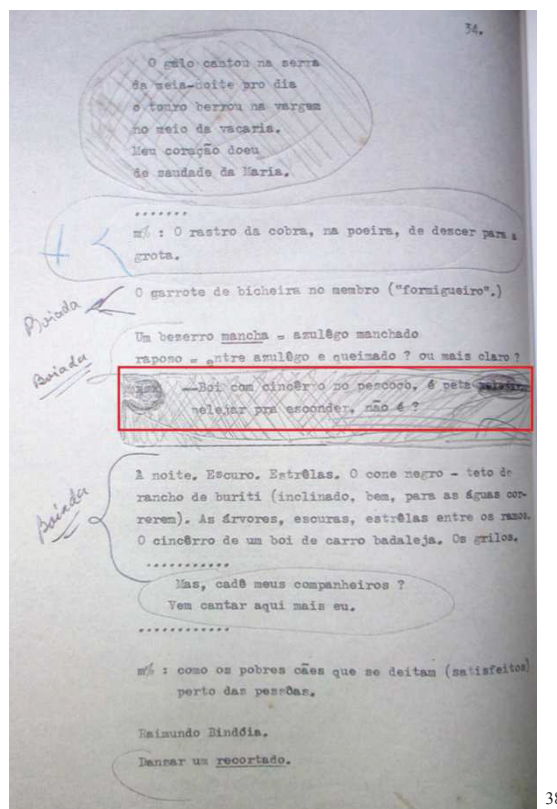


Na imagem, o trecho por nós destacado em vermelho mostra a descrição feita pelo escritor acerca da “topada”, espécie de duelo recorrente travado entre os bois e os vaqueiros, que ocorre diversas vezes no texto. Em azul, destacam-se tanto a constituição da vara, tamanho e tipo de madeira, quanto o costume de benzê-la para se protegerem

³⁷ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 45, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 69.

dos perigos das topadas. No documento citado, ainda se observa na parte por nós destacada em verde o nome “Lélio e Lina” anotado a lápis pelo autor, orientação para sinalizar que tais partes já haviam sido utilizadas na composição desse texto.

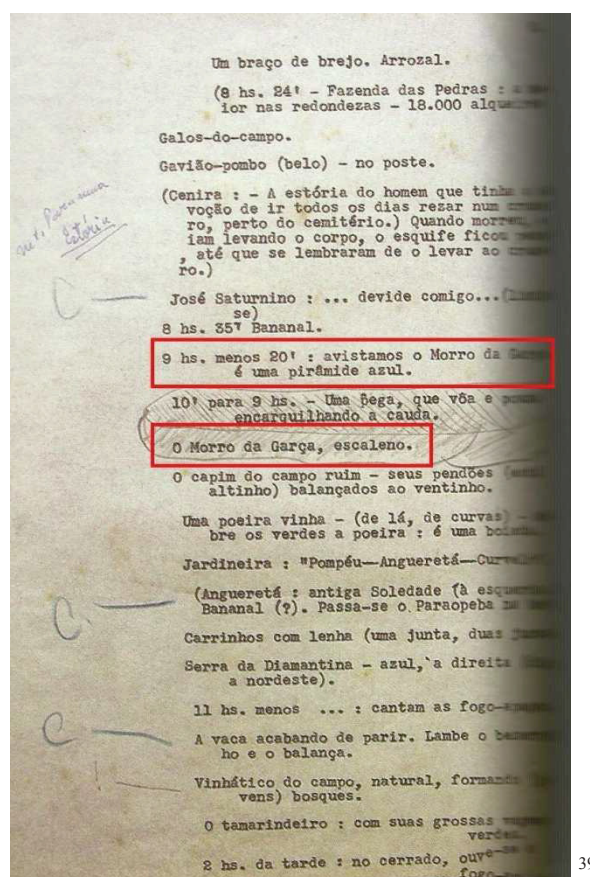
Nessa narrativa, para a construção do protagonista, o personagem Lélio, que trazia consigo alguns amores frustrados, outras anotações que também serão relevantes encontram-se no datiloscrito a seguir:



No trecho destacado observa-se a anotação: “Boi com cincêro no pescoço é peta pelejar pra esconder, não é?”. Tal registro mostra a percepção de que nos animais que carregam uma espécie de sino qualquer movimento já mostra sua posição. O autor associa essa imagem à impossibilidade de Lélio esconder um amor que trazia consigo, o qual é notado em seus movimentos pela sábia Rosalina ao analisar o modo como ele olhava para Manuela e Mariinha, belas moças solteiras. Como destaca o narrador, “Dona Rosalina mesma sorriu um sorriso esperto, disse baixinho: – ‘Boi com cincerro no pescoço, é peta pelejar para se esconder, não é?’” (ROSA, 2010-a, p. 363).

³⁸ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 34, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 58.

Em relação ao texto “O recado do morro”, o espaço ficcional pelo qual as personagens se deslocam e o modo como com ele interagem possuem muita importância na constituição da narrativa. A construção deste espaço tem por referências principais dois topônimos do espaço geográfico sertanejo: a Gruta do Maquiné e o Morro da Garça. Em relação ao primeiro, localizado nas redondezas de Cordisburgo, era familiar ao escritor, que o conhecia desde a infância e o revisitou na viagem feita em 1945, na qual, como descreve na carta ao pai, pode apreciá-la novamente e reavivar as belezas que já marcavam sua memória, o que foi decisivo para as descrições minuciosas de sua “beleza maravilhosa” no texto literário, como destacaremos na análise feita no capítulo seguinte. Em relação ao Morro da Garça, este foi avistado no dia 13 de maio de 1952, quando se dirigia à fazenda da Sirga para integrar a comitiva chefiada por Manuelzão, como mostram os trechos destacados em seu datiloscrito:

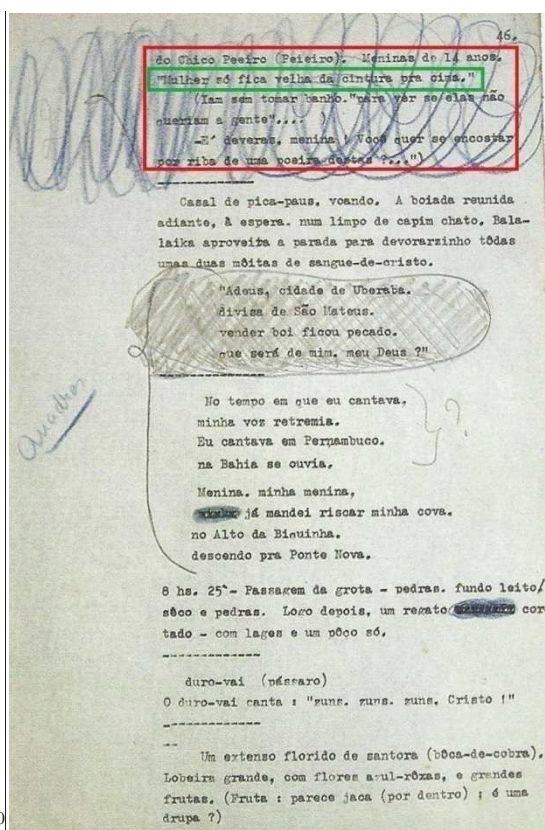
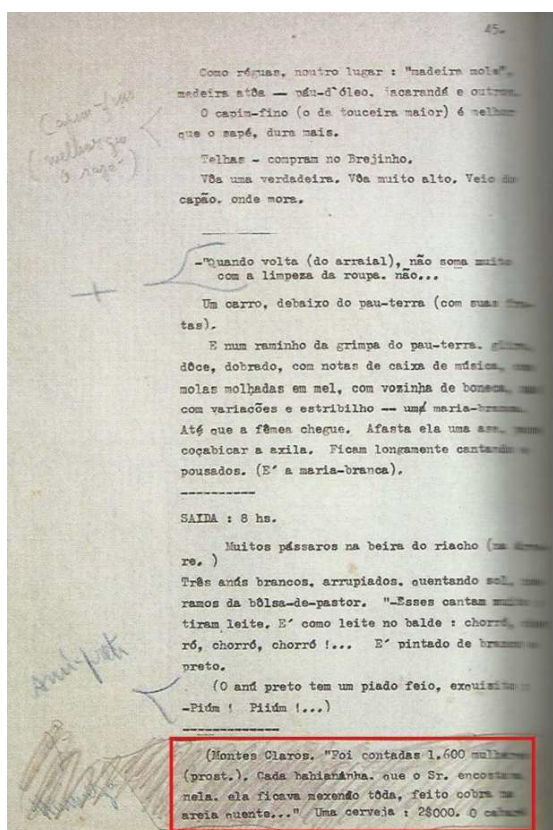


Essas anotações marcam a impressão do artista em relação ao Morro da Garça, importantes para o trabalho criativo do texto “O recado do morro”, uma vez que neste o

³⁹ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 8, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 32.

referido topônimo será representado com tamanha relevância a ponto de figurar como um personagem, atuando como o enunciador do recado cifrado que será responsável pela salvação de Pedro Orósio de uma emboscada fatal, aspecto central à trama narrativa.

No que diz respeito ao texto “Dão Lalalão”, a narrativa gira em torno do reencontro entre Soropita e Dalberto, conhecidos de longa data que não se viam há tempos. Para a construção desta estória algumas anotações com dados específicos colhidos pelo escritor acerca dos cabarés em Montes Claros servirão de referência para a criação dos cabarés frequentados pelos personagens do texto, sendo também o lugar onde Soropita conheceu sua amada, a sensual Doralda. Os registros colhidos em “24-V-52” detalham o seguinte:



Algumas dúvidas do desconfiado Soropita em relação à Dalberto e Doralda configuram-se como aspectos centrais ao texto: teriam o conhecido e a esposa se deitado alguma vez quando ela ainda era prostituta em Montes Claros? Naquele

⁴⁰ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, p. 45, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 154.

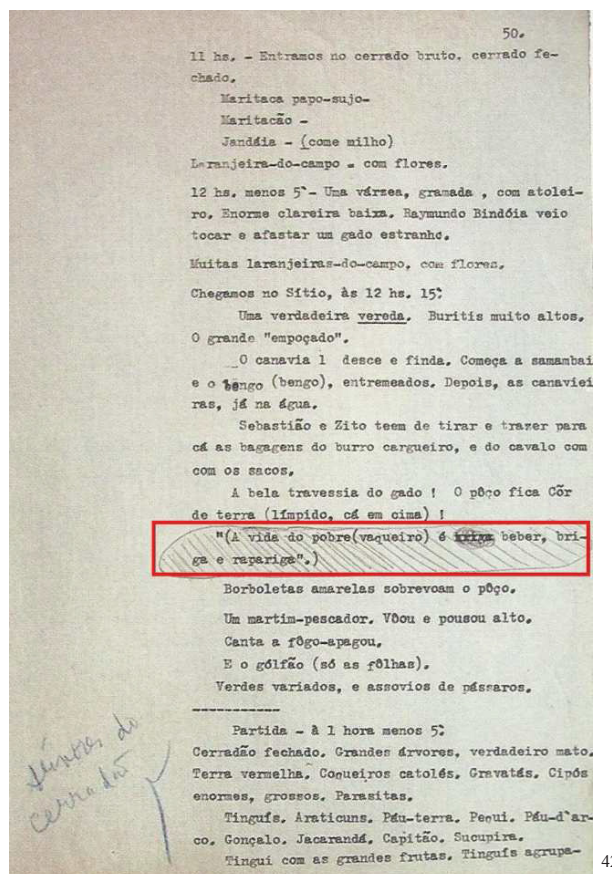
⁴¹ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, p. 46, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 155.

inesperado reencontro com Dalberto, estaria ele em sua casa fingindo amizade apenas para revê-la? As anotações destacadas no datiloscrito serão interessantes para a criação da tensão psicológica do personagem Soropita e figuram no texto literário com poucas diferenças, no qual funcionam como um comentário de Dalberto a Soropita no momento em que relembram do passado:

Foi contado Surupita: 1.600 mulheres na alegria... Se lembra do cabará do Chico Peeiro? Uma cerveja custava a garrafa dois-milréis... Tantos cabarés, tantas casas: eta, escôlha. Cada um põe sua vela na arandela. Ô fim sem começo, toada boa! As baianinhas hem? Cada baianinha – você se encostava nela, ela ficava mexendo toda, feito cobra na areia quente... Se lembra? (ROSA, 2010-b, p. 143).

A precisão nos detalhes citados pelo amigo enquanto comenta sobre a vasta quantidade de mulheres presente nos prostíbulos de Montes Claros é dita no momento em que Soropita se encontra muito desconfiado, fato importante para aumentar o conflito do personagem e a tensão da narrativa: matador a sangue frio, sentindo-se insultado dentro de sua própria casa, ele fica prestes a liquidar a qualquer instante aquela dúvida da maneira como costumava resolver seus problemas: na bala.

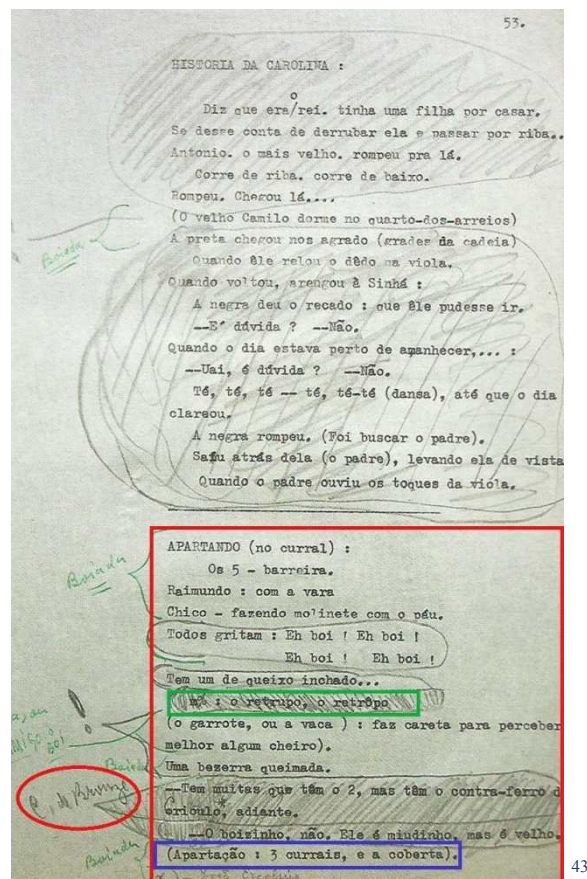
O trecho por nós destacado em verde no datiloscrito identifica-se no texto literário com a fala de uma moça dita a Soropita em um daqueles prostíbulos: “mulher só fica velha é da cintura para cima...” (ROSA, 2010-b, p. 120). Nesse comentário, evidencia-se a noção da mulher tida como mero objeto de prazer, motivo pelo qual, indiferente da idade, serviria para saciar os desejos e preencher a vida dos machos. Assim, se o desejo destes ocorria por qualquer mulher, a beleza da sensual e cheirosa Doralda, uma das mais cobiçadas entre as mulheres dos prostíbulos no passado e que “aqueles do ão a admiravam constantes” (ROSA, 2010-b, p. 160), não iria marcar a memória de Dalberto? Outro ponto importante que faz aumentar o desconforto de Soropita naquele reencontro é uma fala de Dalberto, que contribui para criar seu perfil de mulherengo: “- Ora, ora, a vida do pobre é: beber, briga e rapariga...” (ROSA, 2010-b, p. 142). Este comentário do personagem possui identificação com outro registro feito pelo escritor:



Funcionando como mais um elemento gerador da tensão narrativa em *Dão Lalalão*, a ideia captada nesse registro também irá ecoar na obra *Grande Sertão: Veredas*. Na caracterização dos costumes dos jagunços destacados por Riobaldo a seu interlocutor, o narrador enfatiza que este tipo humano “não se escabrêia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Nunca vi. Pra ele a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final” (ROSA, 2001, p. 87).

Tratando-se do texto “Cara-de-Bronze”, algumas situações presenciadas na viagem também serviram de referência para sua composição, como se observa na imagem a seguir, a qual possui a marcação a lápis “C. de Bonze”, na parte inferior esquerda, por nós destaca com um círculo em vermelho:

⁴² Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, p. 50, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 159.



O texto literário em questão é ambientado na grande fazenda do Urubuquaquá, terra sob mando do rico fazendeiro Cara-de-Bronze. No decorrer da estória são apresentadas diversas descrições dos vaqueiros durante o trabalho de apartação dos bois, presentes desde suas cenas iniciais. Estas construções textuais mostram influências das vivências do escritor durante a viagem, que observou atentamente este tipo de trabalho dos vaqueiros, como mostram as notas destacadas do datiloscrito, que observou atentamente este tipo de trabalho dos vaqueiros. No trecho selecionado em cor azul, há a descrição de uma apartação ocorrida em “3 currais, e a coberta”, o que mostra uma estrutura capaz de comportar muitos bois. Estrutura semelhante será criada logo nas primeiras páginas no texto para ambientar o trato diário dos personagens vaqueiros com o vasto gadame nas terras do Urubuquaquá: “Trabalhar em três porteiras. Negavam gosto na lufa, os que apartavam. Um dia em feio assim, com carregume, malino o chuveiro, rabisco de raios; o gado era feroz” (ROSA, 2010-b, p. 206). Pautando-se em “três porteiras/currais”, o escritor caracteriza o tamanho da propriedade no texto

⁴³ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 53, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 77.

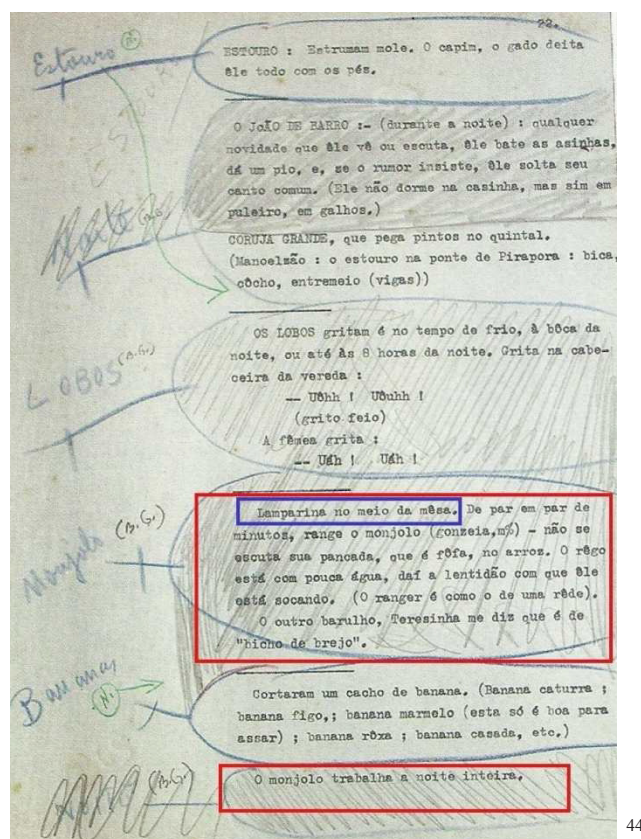
ficcional, a qual será importante para a discussão suscitada acerca das relações sociais exploratórias e das estruturas de poder vigentes, incitando a reflexão sobre a intensa exploração dos empregados pelo fazendeiro como as bases que sustentaram a construção daquela grande propriedade e sua manutenção. Naquelas relações, os trabalhadores não possuem voz, pois mesmo em condições climáticas adversas, correndo sérios riscos, são obrigados a cumprir as ordens.

Além de perigoso, o trabalho de apartação dos bois é pesado, como mostra uma passagem acerca de uma destas “brigas” travadas entre os vaqueiros e o gado:

“Os vaqueiros desembainhavam de suas capas de couro os ferrões. — *É uma arma!*... Peneirava a bruega, finazinha. No descarte, no lançaço do curral-de-aparta, os bois não entendiam que não devessem seguir juntos, prensavam-se avante - **o retruppo**, moçoçoca - ferindo-se no crú dos ferros, nas choupas das varas, ou enrolando-se num remoinho, metade em reviravinda, metade no mopoame da revolta. Praguejos” (ROSA, 2010-b, p. 207-208, grifo nosso)

A cena é composta com a descrição detalhada dos movimentos bruscos e trombadas dos bois, provavelmente inspirada em cenas similares presenciadas pelo escritor, as quais, pelas remissões aos movimentos e sons da circunstância, são facilmente imaginadas pelos leitores. Em sua composição o autor cria o neologismo “retruppo”, que sonoramente sugere às trombadas dos bois que se chocam indo para frente e para trás, em “truppos” e “retruppos”. É provável que o *insight* para a criação de tal vocábulo tenha ocorrido durante a percepção do escritor de alguma cena de apartação, pois, como mostra o trecho por nós destacado em verde, aparece nos registros entre as anotações deste teor. Assim sendo, diferente de outros termos colhidos na boca do povo, este leva consigo o símbolo “m%”, que significa “meu 100%”, segundo o escritor, e está presente em todos os neologismos criados registrados na caderneta.

Fechando a obra *Corpo de Baile* há o texto “Buriti”, centrado nas representações da sexualidade latente entre diversos personagens, com destaque para as relações entre Iô-Liodoro e Lalinha assim como entre Miguel e Glorinha. Para representações desse aspecto, os elementos e objetos constituintes do espaço ficcional assumem grande importância nesse texto. Construídos com base em traços relacionados à especificidade de elementos espaciais reais, diversos deles são articulados ao desenvolvimento das ações narrativas e ao estado psicológico das personagens. Para exemplificar, destacamos um registro feito pelo autor:



Nos trechos destacados são notados detalhes específicos do funcionamento de um monjolo, mecanismo desenvolvido para socar o arroz, que possui como força motriz alguma queda d'água. Tendo percebido a dinâmica de seu movimento, como mostra o registro, Guimarães Rosa a utilizará como referência para a criação estética de "Buriti". Neste texto, enquanto Miguel conversava com Glorinha, o narrador chama a atenção ao seguinte detalhe:

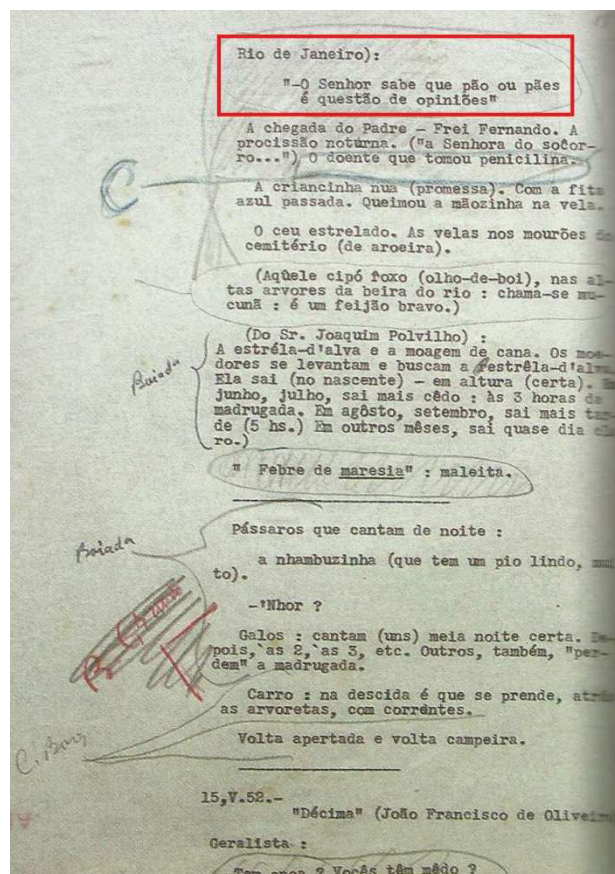
De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fôfa, no arroz. Ele estava batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar. [...] O ranger do monjolo é como o de uma rede. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele vai socando. E o outro gemer? - "Esse outro, é de bicho do brejo..." - Glorinha disse. (ROSA, 2010-b, p. 279-280).

A representação do monjolo funciona como um importante objeto na constituição do espaço do texto literário e se relaciona simbolicamente à pulsão sexual

⁴⁴ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,02, p. 22, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 131.

de Miguel por Glorinha. Seu formato e seu movimento constante penetrando o arroz fofo mostram isso. Na passagem em que o personagem Miguel sonha com Glorinha, almejando possuí-la, enfatizando tal relação simbólica entre o movimento do objeto e o desejo sexual do personagem, o narrador salienta que “o monjolo trabalha a noite inteira...” (ROSA, 2010-b, p. 288). Este trecho literário identifica-se com a última anotação destacada no documento acima. Outros objetos constituintes do espaço que também serão relevantes para a construção simbólica do texto em associação aos desejos sexuais e os estados psicológicos das personagens Iô-Liodoro e Lalinha serão um lampião e uma lamparina, detalhe que se identifica em partes com a nota destacada em azul. As análises detalhadas referentes a estes pontos citados estão desenvolvidas no quarto capítulo desta tese.

Por sua vez, finalizando a explanação geral proposta neste tópico, abordaremos alguns exemplos do modo como os estímulos e as experiências desta viagem contribuíram para o desenvolvimento dos processos criativos da obra *Grande Sertão: Veredas*. Para tal, elencamos algumas anotações que, captadas pela percepção do artista durante os dias que estive na fazenda da Sirga, às vésperas de seguir junto à comitiva de Manuelzão, serão importantes para a construção de passagens representativas da obra. A primeira delas refere-se a uma frase registrada nas proximidades do rio de-Janeiro:



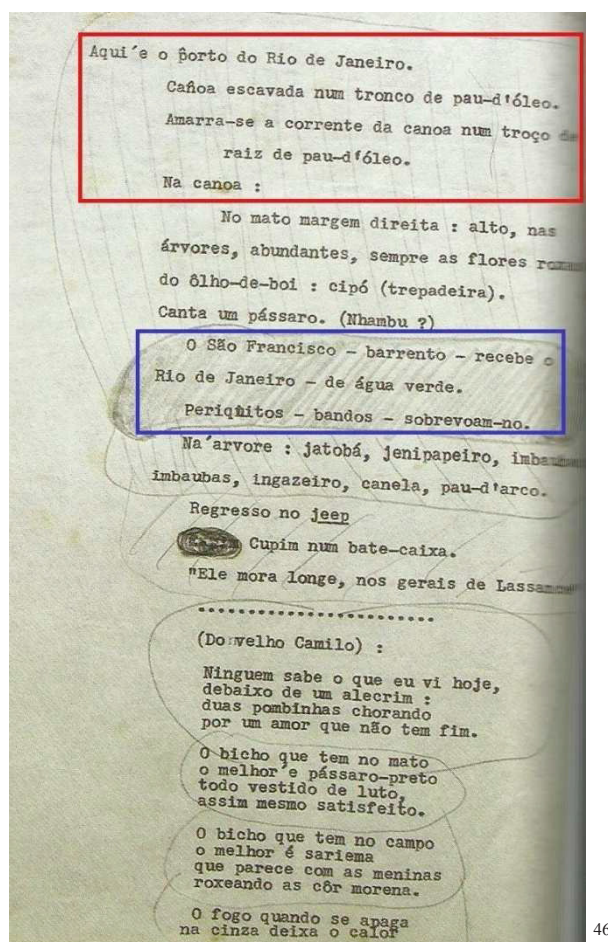
45

Sendo a anotação destacada no datiloscrito um comentário aparentemente simples, no entanto ela será captada pelo crivo atento do autor, dada à reflexão que pode suscitar. Assim, depois de grafada na caderneta e transcrita ao datiloscrito, será trabalhada e incorporada à obra literária como um comentário de Riobaldo ao seu interlocutor letrado: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda parte” (ROSA, 2001, p. 30). Partindo da expressão registrada, Guimarães Rosa altera o termo “opiniões” para “opiniões”, estratégia muito feliz, pois mantendo o efeito de sentido original, cria uma identidade sonora com a palavra “pães”, alcançando uma rima interna na frase. A expressão localiza-se, inclusive, logo nas primeiras páginas da obra e contém em si um convite à reflexão acerca da relatividade das coisas, da noção de que, conforme salienta Riobaldo ao seu interlocutor, “Tudo é e não é...” (ROSA, 2001, p. 34). A expressão colhida da dicção popular, e registrada como tal no material cuidadosamente guardado pelo escritor, encena e condensa em grande medida parte da essência formal e reflexiva da obra em questão, repleta de dúvidas, incertezas e pontos nebulosos, como acerca da

⁴⁵ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 18, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 42.

existência ou não de Deus e do Diabo, do êxito ou da mera ilusão no pacto de Riobaldo com o demônio, do sexo de Diadorim, entre outros.

Neste mesmo lugar, Guimarães Rosa também recebeu outros estímulos e colheu informações referentes ao porto do rio de-Janeiro, às canoas presentes nele e ao seu encontro com o rio São Francisco, aspectos fundamentais para a construção de passagens centrais do romance. As peculiaridades dos pontos observados foram primorosamente trabalhadas e relacionadas a traços da trama narrativa e à tensão íntima dos personagens principais, mostrando-se como aspectos constituintes da estrutura da obra. Destacamos a seguir uma importante página do datiloscrito:



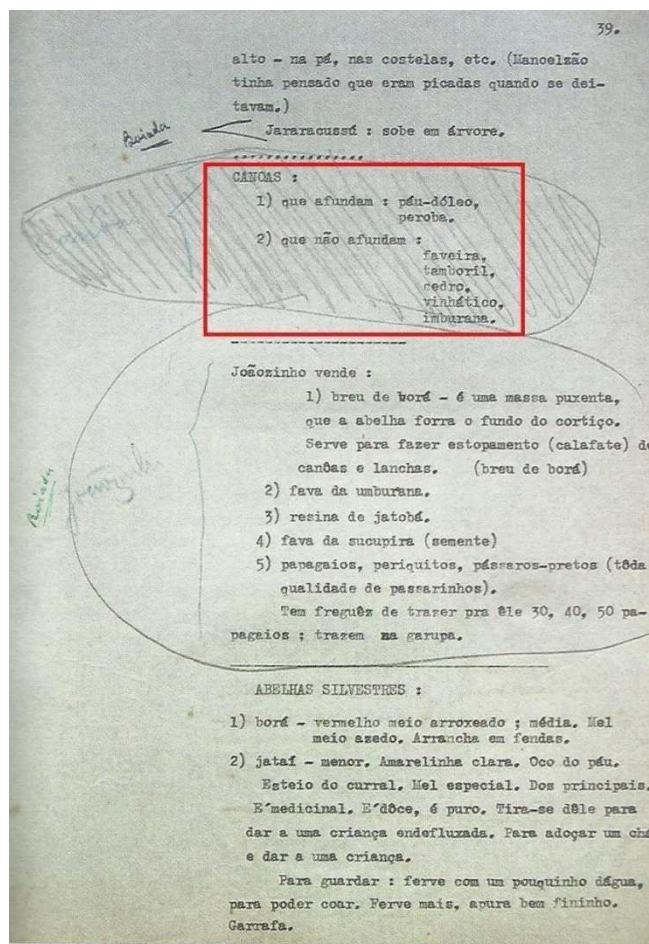
No romance, o espaço no qual ocorre o encontro das águas dos rios de-Janeiro e São Francisco será o local onde Riobaldo e o Menino, que depois descobriremos ser Diadorim, se encontrarão pela primeira vez. O trecho destacado em azul no datiloscrito identifica-se com a descrição feita por Riobaldo das águas do lugar: “O de-Janeiro, dali

⁴⁶ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 16, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 40.

abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. [...] O São Francisco represa o de-Janeiro, alto em grosso, às vezes já em suas primeiras águas de novembro. Dezembro dando, é certo” (ROSA, 2001, p. 141). Em seguida, o narrador comenta sobre as pequenas embarcações presentes constantemente ali no porto do de-Janeiro: “Todo o tempo, as canoas ficam esperando, com as correntes presas na raiz descoberta dum pau-d’óleo, que tem” (ROSA, 2001, p. 141). Essa descrição possui identificação com as anotações destacadas em vermelho no documento citado, assim como com as explicações de Riobaldo acerca das formas dessas embarcações: “As canoas eram algumas, elas todas compridas, como as de hoje, escavacadas cada qual em tronco de pau de árvore” (ROSA, 2001, p. 144). Em uma destas, Riobaldo e o Menino adentrarão nas águas tranquilas do de-Janeiro para desembocarem nas fortes águas do São Francisco: “A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. – ‘Daqui vamos voltar?’” (ROSA, 2001, p. 145-146). A caracterização das cores dos rios identifica-se novamente com as anotações destacadas em azul no datiloscrito. Mesmo com medo, após momentos de indecisão de Riobaldo, adentram as águas do São Francisco. No meio da travessia, com medo de afundarem, Riobaldo quer convencer a si mesmo de que não corriam perigo, pois “tinha ouvido dizer que, quando canoa vira, fica boiando, e é bastante a gente se apoiar nela, encostar um dedo que seja, para se ter tenência, a constância de não afundar, e aí ir seguindo, até sobre se sair no seco” (ROSA, 2001, p. 147). Ele comenta isso com o canoeiro que, conhecedor do assunto, lhe adverte:

“– Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. **Canoa de peroba e de pau-d’óleo não sobrenadam...**” Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas **canoas boiantes**, de **faveira** ou **tamboril**, de **imburana**, **vinhático** ou **cedro**, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! (ROSA, 2001, p. 147, grifo nosso)

Os trechos grifados nesta passagem do texto literário identificam-se diretamente com as anotações destacadas no datiloscrito a seguir:



Tais anotações, distantes no datiloscrito por 23 páginas das citadas anteriormente acerca dos rios e das canoas no porto do de-Janeiro, serão articuladas na inventiva elaboração artística do texto ficcional. A estratégia do escritor em utilizar o conhecimento dos moradores locais para a composição da sabedoria do personagem canoeiro confere ao excerto coerência e verossimilhança. A especificidade das constituições da canoa com madeira diferenciada das demais, das cores das águas dos rios e do fluxo de suas correntezas será fundamental para a construção simbólica da aproximação entre os personagens e para a caracterização da tensão psicológica vivenciada por eles. O estudo analítico destes aspectos e do modo como estas referências da natureza são minuciosamente articuladas com a estrutura profunda da obra encontra-se detalhado no quarto capítulo da tese.

⁴⁷ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 39, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 63.

1.2.3 Outros garimpos do escritor mineiro

Logo após a viagem pelo sertão mineiro, devido à sede por aquela cultura a pelas vivências *in loco*, em junho de 1952 o escritor mineiro vai a uma vaquejada no sertão Baiano, familiarizando-se ainda mais com a cultura que tanto admirava e que passaria a integrar cada vez mais a essência de seus textos literários. Em carta ao pai, em agosto de 1952, o autor relata essa experiência:

O passeio à Bahia, sim, esse foi notável. Em Caldas-do-Cipó, pude ver reunidos cerca de 600 vaqueiros autênticos dos “encourados”: chapéu, guarda-peito, jaleco, gibão, calças, polainas, tudo de couro. [...] Lá compareceram vaqueiros de vários Estados, e de quase todos os municípios baianos onde há criação de gado, do curraleiro (*pé-duro*) bravo das caatingas. [...] foi bem interessante. Apreendi muita coisa. (ROSA, 2008, p. 263)

Essa experiência servirá novamente como estímulo criativo e auxiliará na impressão de realidade de muitos traços dos vaqueiros que povoam sua literatura. Muito desta vivência destaca-se no texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, da obra póstuma *Ave, Palavra* (1970), que se configura como uma espécie de relato acerca daquela reunião de centenas de vaqueiros de diversos lugares do país:

– Eeeê-hêê! boi... – Eeeê-hêê! Vaqueiros... Toda nação deles: de Sergipe, Ceará, Minas Gerais, Pernambuco, Piauí, Paraíba; da Bahia toda – baianas universas legiões. Vaqueiros de Cumbe, Uauá, Potamuté, Bodocó, Pombal, Inhambupe, Garanhuns, Pedra Azul, Tabaiana, Queimadas, Jeremoabo, Jequié, Tucano, Piancó, Nova Soure, Canudos, Euclides da Cunha, Conquista, Chorrochó, Arcoverde, Nova Olinda, Feira de Santana, Caculé, Ipirá, Cícero Dantas, Alagoinhas, Conceição do Coité... Que dêem os nomes, um a um, sim o que nomes não dizem. Como, no Canto Segundo, à orla do sonoro mar cinzento – da boa água salgada em que se balançavam os bonsnavios de proa azul que trouxeram o exército de bronze – catalogavam-se os guerreiros clã pós clã. (ROSA, 2001-b, p.179)

Tal qual a apresentação dos guerreiros gregos na *Iliada*, assim são descritos ao leitor a legião de vaqueiros. Reunidos não para guerrear, mas para confraternizar, aquele encontro “foi algo de coração e garra, intento amplo, temeroso, indiminuível: a inauguração dinâmica de um símbolo” (ROSA, 2001-b, p.174). Como destaca Lyra (2003, p. 463), tal experiência levou o escritor “a identificar as raízes mais antigas e

universais da humanidade na pureza da relação estabelecida entre o homem e o boi”, traço marcante em sua produção literária.

Além das viagens e pesquisas *in loco*, Rosa também explorou outras percepções do sertão com base no conhecimento de outras pessoas que viveram muito tempo naquela região e puderam conhecê-la “por dentro”. Entre estas pessoas, a principal “mina explorada” foi seu pai. Nas cartas enviadas à família o escritor solicitava-lhe com frequência muitas “notas” sobre os mais variados aspectos da vida e da cultura sertaneja, tentando extrair o máximo da sabedoria paterna acerca dos costumes populares. Em carta enviada ao pai em 27 de outubro de 1953 ele comenta:

Há uma semana, escrevi ao Sr. uma carta, e hoje tive a alegria de receber a sua, acompanhada das “notas”, que muito agradeço. [...] Vão ser muito bem aproveitadas! Sempre que o Sr. tiver disposição pode mandar. Na carta, falei no interesse que tenho pelo assunto das caçadas na Serra do Cabral – principalmente quanto aos **detalhes pitorescos**. O detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá **impressão de realidade**. Há outros assuntos que gostaria de esmiuçar. Por exemplo: *Descrição de pessoas da roça; Descrição de pescaria, a rêde*; [...] *histórias de crimes, grandes brigas, raptos de moças, etc.* [...] os detalhes – sobre objetos, usos, expressões curiosas na conversa, etc – são sempre importantes. (ROSA, 2008, p.266-267, grifo nosso)

Os detalhes pitorescos solicitados ao pai, assim como os captados pelo próprio autor em suas experiências de campo, são relevantes para sua elaboração artística, contribuindo para a representação ficcional do espaço, dos seres e da dinâmica do sertão pautadas na “impressão de realidade” desejada. Em outra carta, de 23 de junho de 1954, ele relata ao pai: “estou escrevendo dois (!) livros, fora das horas de serviço, e já combinei com o editor a entrega dos originais... [...] Fico querendo receber daquelas cartas, com as notas e informações, tão interessantes, que há tanto tempo o sr. não me tem enviado” (ROSA, 2008, p. 269). O pai, na medida do possível, atende tais pedidos, mas o filho sempre quer mais. Mesmo nas cartas que escreve para agradecer as notas, Rosa não perde a oportunidade de solicitar outras novas, como se observa na carta de 09 de dezembro de 1955:

Apreciei, muitíssimo, as notas que o senhor me mandou, sobre os enterros na roça. Aliás, o senhor não imagina como tem valor pra mim essas informações. Penas é que o senhor não mande delas frequentemente. Estão tôdas colecionadas, com apontamentos e sublinhados dos pontos mais importantes, e, aos poucos, serão, todas

elas, aproveitadas nos meus livros. [...] Agora, depois do “Entêrros”, por que é que o senhor não manda, por exemplo, os “Casamentos”, os “Batizados” ou “Casos de Crimes” ou de “Demandas, Questões, etc”, do tempo em que o senhor foi Juiz de Paz? Seria ótimo. Também, descrições de caçadas – incluindo paisagens, etc. [...] Fico esperando que o senhor me mande mais. Não precisa mandar coisa alinhavada e seguida. Bastam pequenos tópicos. Tudo é útil. Preciso explorar mais o senhor, que a mina é ótima. Desde já vou agradecendo muitíssimo. (ROSA, 2008, p. 272-273)

Solicitando-as com maior frequência a partir de 1953, após as viagens citadas anteriormente, percebe-se que muitas foram trabalhadas no desenvolvimento dos processos de composição das obras *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, publicadas em 1956. Como o autor comenta com o pai em carta de 05 de junho de 1956, após lhe enviar um exemplar de cada uma dessas obras, “fiquei contente por o senhor ter recebido os livros e por estar gostando do “*Corpo de Baile*”. Como o senhor não deixará de ter notado, ele está cheio de coisas que o senhor me forneceu naquelas cartas, extremamente valiosas para mim” (ROSA, 2008, p. 274). Devido à relevância destas notas para seu processo criativo, o autor reitera sua vontade de continuar a recebê-las sempre que possível:

Pena é que o senhor não tenha mandado mais [...] ainda há tanta coisa, que eu gostaria tanto de saber! [...] Como já expliquei, não se trata de pequenas histórias ou casos, que dariam mais trabalho ao senhor, para selecionar, recordar e fixar. O que utilizo são as indicações sobre tipos, costumes, descrições de lugares, cenas, vestimentas, métodos de trabalho, palavras, termos e expressões curiosas ou originais, etc, etc. O senhor manda? Obrigado. (ROSA, 2008, p. 274-275)

Mesmo após cinco anos desse auxílio paterno, o escritor mineiro continua agradecendo e pedindo na mesma proporção, como mostram algumas cartas do ano de 1958, uma de agradecimento, que escreve em julho “para acusar recebimento e agradecer também as boas cartas do Papai, que sempre me alegram. [...] as “notas” – excelentes” (ROSA, 2008, p. 281), e outra em outubro visando garimpar mais riquezas daquela mina: “sempre que o senhor tiver alguma coisa escrita, mande, sem reler e sem susto. Descrições de caçadas, lembranças da velha Caeté – roupas, usos, costumes, festas, tipos de pessoas. Tudo é importante” (ROSA, 2008, p. 285).

Admirador e curioso pela cultura sertaneja, além das viagens para pesquisas e o “garimpo” com o pai, o autor buscará beber o sertão em outras obras literárias, livros de geografias, mapas e afins. Como comenta Pignatari (2011, p. 36), “o Rosa lia tantos

dicionários quanto olhava mapa ou fazia viagem. Na verdade, numa dada altura, ele enumera lá trinta nomes de bois. Cada tipo de boi, sua mancha de pele, o seu tipo de chifre”.

As preciosas informações colhidas e o conhecimento adquirido, em especial pelas vivências *in loco* nas viagens, funcionam como interessante matéria-prima a ser lapidada e incorporada aos textos conforme as intenções e necessidades estéticas do artista na busca pela “impressão de realidade” desejada. Como destaca Willi Bolle (2004, p. 106) acerca desse processo de escrita, “os dados reais conferem maior autenticidade à narração, ao passo que a elaboração ficcional dá às construções do imaginário coletivo e do sentido histórico uma forma exemplar memorável”. Assim, como discutido em relação a tal aspecto identificável na construção e caracterização de personagens, de suas linguagens e de algumas cenas narradas nos textos, o espaço literário dos textos rosianos também mostra tal identificação com nuances específicas do espaço geográfico sertanejo, o qual, captado pela percepção do artista e articulado com os espaços construídos por sua capacidade inventiva serão moldados com base em sua liberdade criativa e resultarão no espaço ficcional de seus textos.

1.3 A representação do espaço sertanejo na literatura rosiana

Na obra intitulada *Teoria da Literatura*, o estudioso Antônio Soares Amora (1973, p. 54) comenta que “o artista, como todo homem, só pode pensar e imaginar com dados do conhecimento intuitivo fornecidos pela realidade”. Conforme destaca Vasconcelos (2011, p. 198-199), o escritor mineiro, partindo da percepção do espaço sertanejo para desenvolver sua produção ficcional, representou “como poucos esses *campos gerais*, na sua radiografia do mundo sertanejo, onde se esboçam sua topografia, sua paisagem e onde se produz uma verdadeira etnografia na reconstrução de um cotidiano, de modos de vida e práticas culturais e sociais”.

Para alcançar tais aspectos em sua produção artística, a interação com o espaço e com a cultura sertaneja foi fundamental para a captação de suas dinâmicas e de sua essência, como declara o próprio escritor em uma entrevista concedida a Pedro Bloch no ano de 1963:

Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, em cada momento. Não há nada igual neste mundo. Não quero palavra, mas coisa, movimento, vôo.⁴⁸

Nessa busca do escritor pelo “*quem* das coisas” do sertão, as interações e relações de alteridade estabelecidas por Guimarães Rosa, além de possibilitarem uma gama de conhecimentos, estímulos criativos e matéria-prima para ser trabalhada na elaboração de sua obra, também se entranharam na visão de mundo do artista, atuando como aspectos decisivos para a constituição de sua identidade. Como salienta Brandão (2013, p. 31), “como o espaço, toda a identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade⁴⁹”. Conforme declara o próprio autor: “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (ROSA, 1994, p. 49, v.1).

Para pensar sobre estas interações estabelecidas entre o escritor mineiro e o espaço sertanejo, levamos em consideração a noção de que “só há espaço sobre o qual se possa falar, quando percebido por um sujeito em sua presença concreta no mundo” (SOETHE, 1999, p. 101). Sendo a percepção do espaço necessária para a validação de sua existência, tal interação também é essencial para a percepção do sujeito acerca de si. Conforme observa Soethe,

O sujeito surge para si mesmo como realidade física e intelectual pela percepção de seu entorno. [...] Depara-se com a natureza, o mundo cultural e o outro, enquanto existências concretas para além de si, e pode conceber-se, a partir dessa realidade, como sujeito de sua própria percepção. (SOETHE, 1999, p. 98)

O estudioso complementa que, “perceber o espaço, portanto, é que torna possível conceber a imersão do ser no mundo, o condicionamento recíproco entre o ser humano e seu entorno” (SOETHE, 1999, p. 99). Nestas interações, as idiosincrasias dos sujeitos influenciam suas percepções espaciais. Como destaca Georg Otte (2007, p. 42), “o sujeito que dá forma à paisagem situa-se no mundo a partir do recorte espacial

⁴⁸ BLOCH, Pedro. Uma não-entrevista de Guimarães Rosa. **Revista Manchete**, n° 580, jun. 1963. (Arquivo IEB-USP: acervo *João Guimarães Rosa*).

⁴⁹ Referente à questão da alteridade, Luís Bueno, estudioso do Romance de 30 e da literatura rosiana, destaca que “o localismo, ou o nativismo, ou o regionalismo passam a ser categorias que integram o esforço de representação da alteridade que está na base de nossa tradição literária” (BUENO, 2012, p. 121).

que faz, ao impor seu ponto de vista sobre a realidade”. Sendo o ponto de vista dos sujeitos perceptores influenciado por sua subjetividade construída na relação com fatores contextuais e culturais, como ressalta Brandão (2013, p.18), “um breve exame da história da cartografia é suficiente para demonstrar que as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço”.

Desta maneira, o sertão percebido subjetivamente por Guimarães Rosa, pelo modo como este o aborda e por toda sua bagagem pessoal, gera a percepção de um sertão específico, entre os inúmeros possíveis. Assim sendo, como destacado anteriormente, o sertão percebido por Guimarães Rosa não se trata do produto final que irá configurar o espaço ficcional de suas narrativas, mas sim do lastro que, tendo sua configuração mantida ou alterada conforme a liberdade criativa do artista, será articulado com outros espaços inventados pelo escritor da maneira que ele julgar necessário para alcançar as estruturas literárias e os efeitos estéticos almejados em cada texto. Sobre este aspecto, Willi Bolle (2004, p. 66) salienta que “o romancista trabalha no limite da cartografia: ele usa, sim, muitas referências geográficas reais, mas se reserva sempre a liberdade de inventar”. Tendo isso em vista, destacaremos algumas identificações e alterações existentes entre o espaço geográfico do sertão perscrutado pelo escritor e o modo como são representados nas obras *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*.

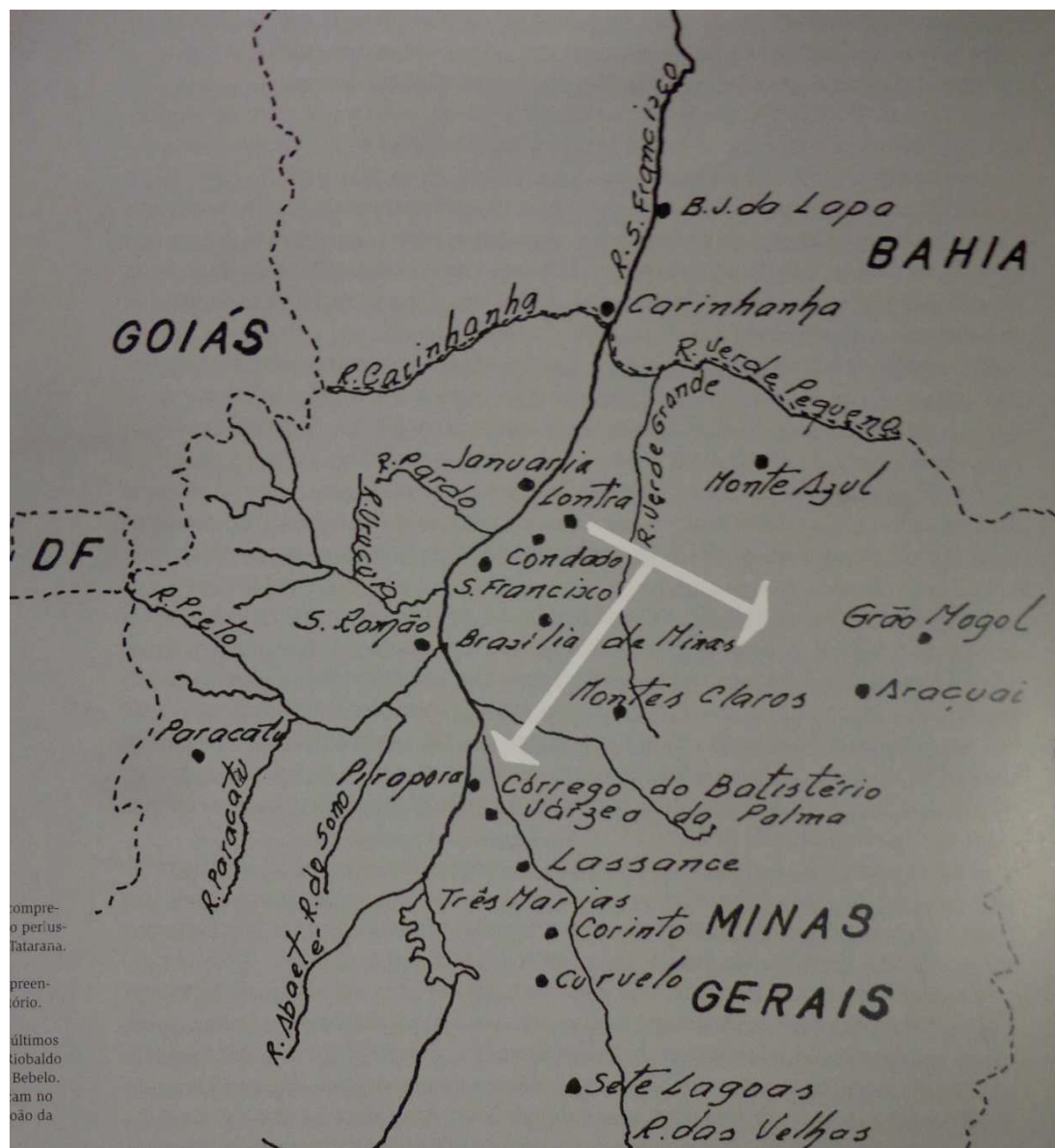
Como discutido com base na caderneta *A Boiada* e em sua transposição aos datiloscritos homônimos, diversas experiências do escritor na fazenda da Sirga foram relevantes para a composição de muitos aspectos e estruturas das obras em questão. Conforme Costa (2002, p. 14), também “é lá que ficam as ruínas daquela famosa capelinha mencionada em ‘Uma estória de amor. Festa de Manuelzão’, cuja festa de inauguração ocorreu na véspera da viagem de Rosa com os vaqueiros”. Este espaço geográfico pode ser localizado no mapa feito por Marily da Cunha Bezerra e Dieter Heidemann (2006), o qual resulta de estudos de campo na tentativa de identificar no espaço sertanejo as remissões feitas por Guimarães Rosa nas obras escritas após a viagem de 1952 e publicadas em 1956. No mapa a seguir, destacamos em vermelho a localização da fazenda da Sirga, onde há o porto do rio de-Janeiro, em sua confluência com o São Francisco:

não consta no mapa. A identificação com alguns topônimos e regiões é corretamente identificável em diversos momentos, como em relação à Gruta do Maquiné e ao Morro da Garça, os dois principais topônimos referenciados no espaço literário “O recado do morro”. Porém, é interessante atentar para o fato de que a identificação entre o espaço geográfico e os espaços ficcionais não é total, sendo fundamentais para os textos as alterações espaciais feitas pelo autor em relação a topônimos e lugares reais, assim como a fusão destes com outros criados em sua imaginação. Em relação ao texto “Dão Lalalão”, também citado na legenda da imagem, é identificada a vila de Andrequicé, na qual Soropita vai diariamente escutar as histórias no rádio, porém, não há o povoado do ão, fruto da imaginação do artista.

Nos estudos sobre a aproximação comparativa entre o espaço geográfico do sertão e o espaço literário dos textos rosianos, Alan Viggiano foi um dos precursores. Visando investigar o *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, como se intitula sua pesquisa publicada inicialmente em 1974 acerca de tais identificações com base na obra *Grande Sertão: Veredas*, o estudioso comenta:

Mapa à frente, podemos sentir, como se disse, quase entre as mãos, essa caminhada. **Todos** os rios, vilas, serras, caminhos e veredas são localizáveis. Inclusive as cidades que, de um modo ou de outro, entram na narrativa: sete Lagoas, São Romão, Rio Pardo, Araçuaí, Monte Azul, Grão-Mogol, Brasília (de Minas), Lassance, São Francisco, Corinto, Itacambira, São Gonçalo do Abaeté, Paracatu, Carinhanha, Montes Claros, Januária e Pirapora. Mas é aos rios que o roteiro de Riobaldo está sempre ligado. O São Francisco é o maior de todos, é o ponto de referência. O Paracatu e o das Velhas são rios importantes na vida do jagunço. Ao Urucuia, “onde tanto boi berra”, ele está preso pelo amor. (VIGGIANO, 2007, p. 88, grifo nosso)

Realmente, o espaço ficcional da obra *Grande Sertão: Veredas* possui diversos topônimos e regiões identificadas com a geografia sertaneja, porém, mesmo que tais identificações sejam muitas, destacamos o cuidado para não pensar que são “todos” os elementos do espaço ficcional da obra localizáveis, como comentado neste excerto, reiterando a importância fundamental do trabalho inventivo do artista para a criação do espaço ficcional de suas obras. Por sua vez, em relação aos espaços localizáveis, estes são destacados no seguinte mapa feito pelo pesquisador:



51

Todavia, ao comentar sobre o Paredão, local da batalha final entre os jagunços do Hermógenes e os chefiados por Riobaldo, o próprio pesquisador percebe que nem todos os lugares constituintes do espaço ficcional possuem relação direta com a realidade:

O Paredão existe, a 582 km de Brasília, aconchegado numa curva do legendário rio do Sono [...] Não se pode afirmar até que ponto a atual vila se identifica com a criação de Guimarães Rosa. Há grandes semelhanças e diferenças. A principal divergência é o famoso sobrado onde se refugiam Riobaldo e seus sub-chefes, palco final dos acontecimentos. Esse sobrado não existe. (VIGGIANO, 2007, p. 98)

⁵¹ Cf. VIGGIANO, 2007, p. 100.

Para sua criação artística, Guimarães Rosa escolhe como referencial o lastro real de algumas regiões que sejam interessantes para seu intento, alterando-as conforme sua necessidade e plasmando-as com outros elementos, espaços e situações criadas por sua imaginação. Assim, concatenando elementos advindos do referencial real com outros inventados, molda-os com base em sua liberdade e intenção criativa.

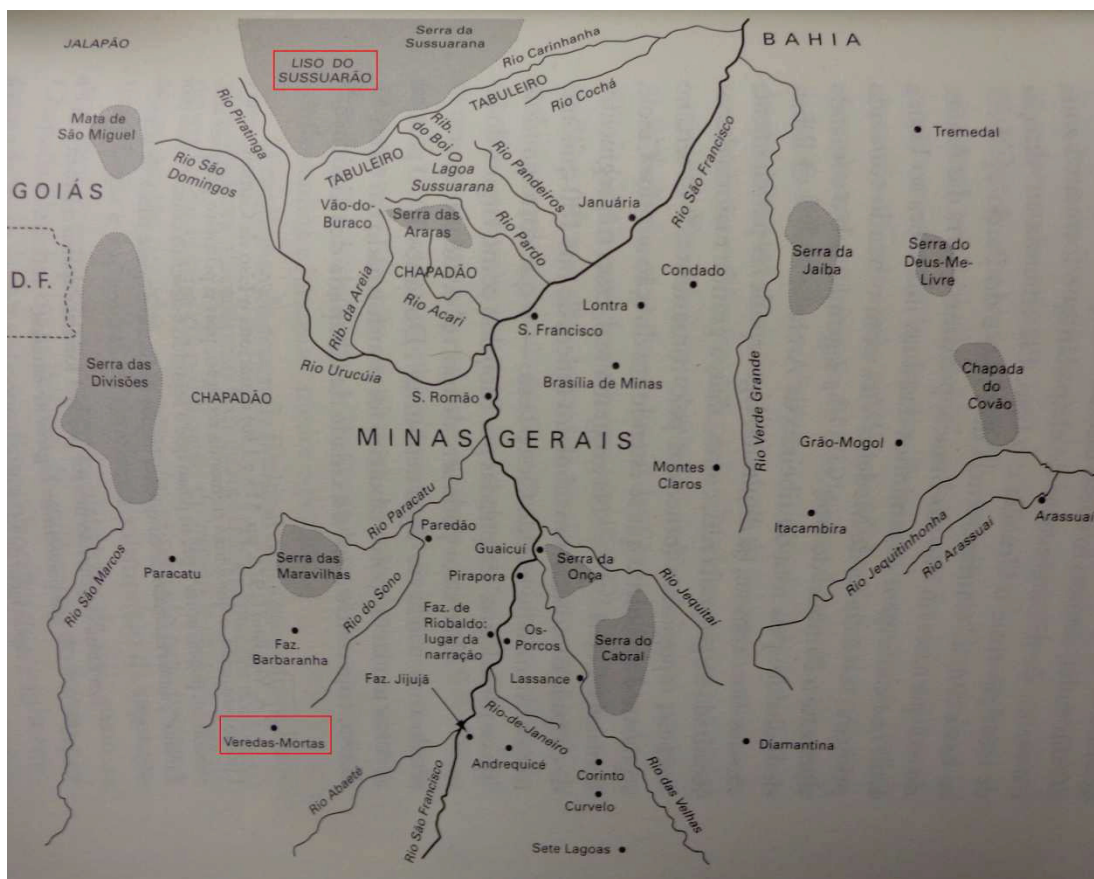
Atentando para este aspecto, Candido orienta cautela aos leitores e estudiosos da obra rosiana nessa associação direta entre o espaço sertanejo e o espaço literário:

Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação. Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidade da composição. (CANDIDO, 1978, p.124)

Como também observa Willi Bolle (2004, p. 59) sobre este aspecto, “o narrador rosiano tem portanto uma relação ambivalente com a geografia: por um lado, apóia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com o seu projeto ficcional”. Esse estudioso investigou pessoalmente as possíveis identificações entre o espaço sertanejo e seus elementos naturais com os elementos espaciais constituintes da obra rosiana, em especial em relação à obra *Grande Sertão: Veredas*. Com base em diversas pesquisas deste teor, ele comenta:

O trabalho de campo nos leva, portanto, a verificar empiricamente quais são os principais procedimentos de uso ficcional da geografia por parte do romancista: as técnicas de fragmentação, desmontagem, deslocamento, condensação e remontagem. O narrador retira pedaços do sertão real e os recompõe livremente – de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva, de lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos. (BOLLE, 2004, p. 71)

Proporcionando uma interessante visualização da construção espacial do romance, em sua obra intitulada *grandersertão.br* o estudioso apresenta o seguinte mapa:



52

Como se observa nessa imagem, regiões inventadas figuram na obra ao lado de espaços com lastro na realidade. Como explica minuciosamente o pesquisador,

topônimos reais e fictícios se misturam e se sustentam mutuamente neste romance. Lugares-chave da história de Riobaldo como as fazendas São Gregório, Santa Catarina, Sempre-Verde, o povoado de Sucruíú, as Veredas-Mortas e o Liso do Sussuarão são inventados. Por outro lado, referências como Currálinho (Corinto), a Serra das Araras, a Serra da Mata da Jaíba, o rio do Sono, o Paredão e a Lagoa Sussuarana ancoram a história na geografia real. (BOLLE, 2004, p. 68)

Os lugares descritos como fruto da invenção criativa do escritor estão destacados em vermelho no mapa para facilitar a visualização de sua mistura aos lugares e topônimos reais. Conforme o estudioso, “graças a essa mistura, o fictício transcende as contingências ‘daquilo que é’, e este faz lembrar o vínculo do imaginário com a realidade” (BOLLE, 2004, p. 68). Eis a chave de leitura para a compreensão dos espaços ficcionais do texto rosiano.

⁵² Cf. BOLLE, 2004, p. 69, grifo nosso.

Entre os espaços existentes apenas no texto ficcional, destaca-se o Liso do Sussuarão, que se configura como “a *terra ignota*, o topos euclidiano retrabalhado por Guimarães Rosa numa ‘travessia verbal’ em que a descrição científica chega a seus limites” (BOLLE, 2004, p. 67). Lugar ficcional decisivo para o desenvolvimento das ações narrativas, o êxito de sua travessia será motivo tanto da distinção alcançada por Riobaldo em relação aos anteriores chefes do bando, quanto do aumento da dúvida em relação à efetivação do pacto com o Demo, não se sabendo ao certo até que ponto tal façanha contou ou não com ajuda de alguma força sobrenatural. Acerca desse relevante topônimo inventado e de sua travessia, Candido (1978, p.126) comenta: “o *liso* é simultaneamente transponível e intransponível, porque a sua natureza é mais simbólica do que real”. Salienta-se novamente a liberdade criativa do artista e sua habilidade em compor seus textos a partir de estruturas espaciais e sociais reais, porém sem apenas reproduzi-las. Como destaca Willi Bolle (2004, p. 81), “o material labiríntico fornecido pela natureza é retrabalhado no romance através da invenção artística, com uma toponímia imaginária superpondo-se à geografia real, como vimos no caso do Liso do Sussuarão”. De modo análogo, os elementos sociais, humanos e culturais percebidos pelo autor também são moldados conforme a necessidade e intenção para a constituição e o desenvolvimento das obras:

Se houve no Norte de Minas bandos permanentes tão vultosos quanto os que aqui aparecem, a sua ética e a sua organização não teriam talvez o caráter que o romancista lhes dá. De fato, percebemos que assim como acontece em relação ao meio, há um homem fantástico ao recobrir ou entremear o sertanejo real. (CANDIDO, 1978, p.129)

Pensando acerca do trabalho artístico em sua relação com o real, Amora (1973, p. 54) destaca que “a obra literária não se identifica plenamente com a realidade, mas, dela não pode afastar-se a ponto de se tornar inteiramente independente”. No caso da literatura de Guimarães Rosa, mais do que este inevitável ponto de contato com o real, o escritor consegue, com muita destreza, relacionar aspectos representados com base na realidade àqueles advindos de sua imaginação criadora, aproveitando a potencialidade de ambos e alcançando em seu concerto ficcional um grau de verossimilhança e de impressão de realidade muito interessantes. Conforme destaca Candido (1978, p.122), o escritor mineiro alcançou seu objetivo de elaboração de “um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais

e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma”.

O êxito do escritor mineiro na representação ficcional da cultura e do espaço sertanejo percebido possibilitou certa resignificação do sertão em sua obra devido ao potencial altamente simbólico e pluricomunicativo da arte literária. Em relação a este aspecto, Soethe comenta que, em *Grande Sertão: Veredas*,

Guimarães Rosa fomentou a multiplicação de sentidos do sertão em seu romance. Ele se sabia integrado a uma rica tradição na literatura brasileira, em que o sertão assume sentidos múltiplos, e tratou de intensificar ainda mais a polissemia do termo. O romance está pontuado de definições que fazem do sertão um misto de realidade geográfica sócio-cultural, enigma existencial e linguístico, espaço natural de origem e metáfora para a realidade que circunda e perpassa o homem. (SOETHE, 1999, p. 29)

A intensa relação estabelecida entre o escritor e o sertão, decisiva para a composição do sertão rosiano, tal qual em um pacto, após firmada, os vinculará de maneira quase indissociável. Desde os primeiros contatos com a literatura rosiana, o reconhecimento e sua associação com o espaço e à cultura sertaneja são inevitáveis. Devido a isso, Guimarães Rosa será, por vezes, referenciado como “o autor do sertão”, ou “o homem do sertão”, como se evidencia em uma entrevista concedida a Günter Lorenz, no ano de 1965:

- *LORENZ*: Gostaria de falar com você sobre o escritor Guimarães Rosa, o romancista, o mágico do idioma, baseando-nos em seus livros que fazem parte, penso eu, do tema “o homem do sertão”.

[...]

- *GUIMARÃES ROSA*: Chamou-me “o homem do sertão”. Nada tenho em contrário, pois sou um sertanejo e acho maravilhoso que você deduzisse isso lendo meus livros, porque significa que você os entendeu. (LORENZ, 1983, p. 65)

É válido notar que Guimarães Rosa é reconhecido como um “homem do sertão” exatamente por não ser um sertanejo convencional. Sertanejo de nascença, foram seus conhecimentos tanto do sertão mineiro quanto de outras regiões do Brasil e do mundo que possibilitaram a valorização e a reafirmação da admiração pela cultura do interior dos Campos Gerais. Conhecedor e admirador dos causos dos vaqueiros do interior e da filosofia alemã, de Plotino e Chico Bràabóz, dos versos de Camilo e dos de Goethe, é um intelectual formado exatamente pela fusão dos conhecimentos e das culturas tanto

de matrizes populares quanto eruditas com as quais interagiu, ambas com importância equiparada. “A João Guimarães Rosa não passou despercebido o problema da importância da colaboração da cultura popular nas artes em todos os tempos.” (ARROYO, 1984, p. 10). Desta maneira, sua produção literária configura-se como uma expressão letrada carregada de expressivos traços da cultura não-letrada e posiciona-se de modo a estabelecer o diálogo e a diminuir as distâncias entre ambas. Averso às hierarquias segregatórias no campo do conhecimento, sua obra estrutura-se na fusão entre culturas e conhecimentos advindos das mais diversas fontes e encontrados nas mais diversas formas, atuando no campo da literatura e da cultura brasileiras como um representante de destaque dessa fusão.

A realidade percebida pelo artista em suas vivências, além de funcionar como lastro referencial à sua criação ficcional, também atua como propulsora para discussões profundas nos mais diversos universos temáticos, culturais, filosóficos ou místicos, como destaca o próprio escritor em entrevista a Fernando Camacho, em 1966:

FERNANDO CAMACHO: As suas obras estão cheias de... descrições bem concretas, que a gente pode imaginar e ver, cenas realistas...

GUIMARÃES ROSA: Não, não, não... Eu gosto de apoio, o apoio é necessário, o apoio é necessário para a transcendência. Mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você pode desconfiar. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para... (salto) Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... (CAMACHO, 1978, p. 48)

Assim, a experiência da percepção da plataforma da realidade, com destaque especial para o espaço e a cultura sertanejas funcionando como o “trampolim” para seu salto literário, atua como uma das etapas iniciais do minucioso trabalho e do desenvolvimento dos procedimentos composicionais levados a cabo com base em sua fértil e profunda capacidade inventiva. Em resposta a Günter Lorenz, que se referiu à sua produção literária como o resultado de pura genialidade na percepção das coisas que “estão no ar”, Guimarães Rosa enfatiza: “genialidade, sei... Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho!” (LORENZ, 1983, p. 82). Destacando o mesmo aspecto em uma carta a seu tradutor alemão, o escritor comenta que, em suas obras,

não há *nem um* momento de inércia. Nenhuma preguiça. Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª vez, uma

noveleta. [...] Vale a pena dar para tanto? Vale. A gente tem que escrever para 700 anos. Para o Juízo Final. Nenhum esforço suplementar fica perdido. (ROSA, 2003-a, p. 234-235)

Como resultado desse grande esforço criativo de Guimarães Rosa, sua produção artística possui caráter formador e questionador acerca de concepções estéticas, existenciais, metafísicas, assim como das estruturas sociais. Se a obra do escritor mineiro entrará para a posteridade, perpassando os séculos seguintes, como destacado na carta a seu tradutor alemão, só o tempo dirá. Porém, mesmo que abordada ainda com pouca distância histórica, as reverberações de sua obra no campo da literatura e cultura brasileiras assim como na sociedade em geral e, em especial, na região do sertão, já são perceptíveis, conforme destacaremos no último capítulo deste trabalho.

2. O HUMANO, O ANIMAL E OS ELEMENTOS NATURAIS: TECIDOS PELO MESMO COURO

*Rezo p'ra as almas, toda noite, e de manhã rezo pra mim...
Pego com Deus. A gente semos as criaçõzinhas dele,
que nem as galinhas e os porcos...
“O recado do morro” – Corpo de baile*

As muitas experiências, aprendizados e reflexões suscitadas pelas diversas pesquisas e viagens empreendidas por Guimarães Rosa pelo sertão mineiro lhe proporcionaram muitos estímulos e vasto material para ser trabalhado e incorporado aos processos de criação e desenvolvimento de sua obra. Entretanto, seu agudo crivo perceptivo para as constantes interações estabelecidas entres os seres humanos, os animais e o espaço sertanejo merecem destaque. Como salienta Meyer (2008, p. 128) com base nas cadernetas da viagem de 1952, “a visão que Guimarães Rosa tem dos elementos naturais abre a possibilidade de se olhar o humano integrado à natureza; os registros revelam uma proximidade entre o homem e as plantas, os bichos e as coisas”. Essa perspectiva rosiana se fará presente, com grande recorrência, por toda sua literatura. Coutinho (2013, p. 27) também observa que na obra de Guimarães Rosa “homem e natureza, longe de constituírem duas entidades distintas, frequentemente postas em conflito, são antes os dois lados de um todo integral que se complementam um ao outro”. Ao adentrar as veredas da literatura rosiana é perceptível que tais vínculos se constituem em interações constantes e que, longe de figurarem como eventuais abordagens esparsas ou circunstanciais, se configuram como elemento estrutural na composição de suas obras.

2.1 A construção dos personagens humanos com base em características animais

Com base no exposto no capítulo anterior, o vínculo de Guimarães Rosa desde muito cedo com o espaço rural e com os animais ali presentes despertaram a afetividade do autor com os animais. Assim, tanto as viagens ao sertão quanto as frequentes visitas a zoológicos e parques ressaltam a afinidade e tal aproximação tanto para fruição quanto para alimentar sua curiosidade e sede de conhecimento acerca dos mais refinados detalhes constituintes dos seres vivos e da natureza em geral.

Seu interesse por animais, procurando ver o mundo como se fosse ele mesmo um bicho, que o levou a registrar suas visitas a zoológicos e aquários, sempre procurando descrevê-los em seus mínimos detalhes, compondo um verdadeiro “bestiário amoroso” – sobretudo seu notável interesse pelos bois. (COSTA, 2002, p. 72)⁵³

Almejando captar as sutilezas do universo animal, as condições dos animais enquanto seres, suas percepções do mundo, seus costumes, seus movimentos, suas forças, seus tipos de pelagens, entre outras características, Guimarães Rosa os observa e estuda com minúcia⁵⁴. Estas peculiaridades serão trabalhadas com muita destreza pelo escritor na elaboração de sua obra, utilizando-os, em especial, como recursos para a construção de seus personagens, estabelecendo também grande aproximação entre os personagens humanos e animais, chegando ao ponto de irmaná-los. Conforme Costa (2002, p. 109), “Rosa busca no boi o que busca nos vaqueiros: seu ‘esboçar-se de alma, seu ser, seus costumes obscuros’. Por isso o boi é [...] tantas vezes registrado em suas cadernetas de viagem. É o traço distintivo e via de acesso para a visão de mundo dos vaqueiros”. Assim, tais caracterizações das personagens humanas construídas com base em semelhanças e associações às atitudes animais, sejam físicas ou psicológicas, contribuirão como traços relevantes para a constituição de suas identidades.

Exemplificando a presença de tais aspectos em seus textos, em “Campo Geral” isso é notado no momento em que Tomezinho esconde um pedaço de jornal: “Tomezinho escondia tudo, fazia igual como os cachorros” (ROSA, 2010-a, p. 20). Em “Buriti”, no instante em que Miguel percebe pela primeira vez a aproximação de Maria da Glória, ele comenta: “vi-a, a vulto, mas sentindo densamente sua presença, como um cão fareja” (ROSA, 2010-b, p. 338). O ato de farejar também está presente em diversas passagens de *Grande Sertão: Veredas*, como se evidencia no comentário de Riobaldo ao

⁵³ Referente à afinidade e à admiração aos animais, são inúmeras suas anotações sobre os mais diversos aspectos deles em suas cadernetas, em diários, as quais ecoam em diversos de seus textos, com destaque para alguns que, publicados inicialmente em periódicos, mais tarde iriam compor a obra *Ave, Palavra* (1970): “Aquário (Berlim)” Cf. ROSA, 2001-b, p. 61-66; “Zoo (Whipsnade Park, Londres)” Cf. ROSA, 2001-b, p. 96-100; “Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista)” Cf. ROSA, 2001-b, p. 133-134; “Zoo (Hagenbecks Tierpark, Hamburgo Stellingen)” Cf. ROSA, 2001-b, p. 163-169; “Aquário (Nápoles)” Cf. ROSA, 2001-b, p. 227-233; “Ao Pantanal” Cf. ROSA, 2001-b, p. 234-239; “Zoo (Hagenbecks Tierpark, Hamburgo Stellingen)” Cf. ROSA, 2001-b, p. 251-254; “Zoo (Jardin des Plantes)” Cf. ROSA, 2001-b, p. 278-284; “Zoo (Parc Zoologique du Bois de Vincennes)” Cf. ROSA, 2001-b, p. 318-322.

⁵⁴ Existem diversas listas e anotações esparsas no acervo do autor no IEB-USP referentes a tipos de pelagem dos bois, tipos de chifre, posições que preferem dormir, beber água ou comer, entre muitas outras especificidades. Também é interessante destacar que durante a viagem realizada em 1952, “Guimarães Rosa copia do caderno do vaqueiro Zito, o guieiro da boiada, 171 nomes de vaca. Este dado, aparentemente desnecessário, possibilita o leitor imaginar cada animal como único exemplar”. (MEYER, In. ROSA, 2011, p. 219).

se deparar com a chegada dos homens de Joca Ramiro à fazenda de Selorico Mendes: “admirei: tantas armas. Mas eles não eram caçadores. Ao que farejei: pé de guerra”. (ROSA, 2001, p. 159). Esta característica animal também será atribuída ao chefe Zé Bebelo para destacar sua destreza: “cheirava até o ar. Sonso parecia um gato. Se vendo que, no inteiro mesmo de sua cabeça, ele antes tudo traçava e guerreava” (ROSA, 2001, p. 135). Durante uma batalha, “No entre o Condado e a Lontra”, enquanto seus companheiros rastejam para fugir dos tiros inimigos, o narrador descreve que “com as cabeças, farejavam; toda a vida!” (ROSA, 2001, p. 182). Em outra passagem, no momento em que, após ser insultado, Diadorim derruba o Fanchinho e coloca-lhe uma faca no pescoço, Riobaldo leva a mão ao revólver e destaca que, cientes do perigo gerado naquele momento de tensão, os outros jagunços “Farejaram pressentindo: como cachorro sabe” (ROSA, 2001, p. 212). Assim, nota-se que quanto mais próximo do perigo, mais esta percepção “animal” se intensifica. Quando Riobaldo se torna chefe, mantém o faro de Zé-Bebelo: “Até sem ter aviso nenhum, eu me havia do Hermógenes. Pressentidos, todos os ventos eu farejava” (ROSA, 2001, p. 674). Nos momentos que antecedem o embate final contra os jagunços do Hermógenes, os chefiados por Riobaldo agem “igual a um gado – que vem num pasto novo, e anda e fareja, reconhecendo tudo, mas depois tudo aceita e então começa a resfeição” (ROSA, 2001, p. 710). Neste exemplo é interessante atentar à caracterização dos “homens-bois” intensificada pelo trocadilho feito com o neologismo “resfeição”, que contém a ideia da refeição das reses, ou da feição de rês.

Marcas semelhantes ocorrem em “Uma estória de amor”, no momento que é descrita a chegada dos convidados à festa de Manuelzão: “apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se aceitando sem estranhice, feito diversos gados, quando encurralados de repente juntos. Todos queriam a festa” (ROSA, 2010-a, p. 175). Manuelzão, dono da festa, assemelha-se aos bois tanto por sua força de trabalho quanto por sua alienação em relação à sua realidade social, condicionado e acomodado como eles: “nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi. Manuelzão era o das forças, não se queixava” (ROSA, 2010-a, p. 167). A força e a resistência do animal associadas aos personagens humanos também se presentificam em “O recado do morro”, na caracterização de Pedro Orósio, conhecido como Pê-Boi por sua força adquirida pela lida diária, que possui pés com resistência semelhante aos cascos dos bois. Conforme descreve o narrador, descalço com seus “pés de sola grossa, experimentava-os firme em qualquer chão” (ROSA, 2010-b, p. 18).

Em “Cara-de-Bronze”, tem-se a semelhança nas condições sociais entre os humanos e os bois na descrição do aprisionamento social vivenciado pelos vaqueiros nas terras do Urubuquaquá. O personagem Grivo, após as andanças em busca da “poesia” para agradar o patrão, ao retornar à condição dos demais empregados comenta com eles: “Fui e voltei. [...] Estou aqui. Como vocês estão. Como esse gado – botado preso aí dentro do curral – jejúa, jejúa”. (ROSA, 2010-b, p. 271). O personagem Cara-de-Bronze, fazendeiro rico e triste, também é caracterizado por esse mesmo recurso: “ruim como um boi quieto, que ainda não deu pra se conhecer...” (ROSA, 2010-b, p. 226).

Em relação ao texto “Buriti”, tais associações entre os humanos e os bois serão recorrentes, como se observa na caracterização de Iô Liodoro, dono das terras do Buriti Bom: “Iô Liodoro balançava a paciência pujante de um boi” (ROSA, 2010-b, p. 345). Tal identificação também é notada no texto “Com o vaqueiro Mariano”: “a paciência, que é do boi, é do vaqueiro” (ROSA, 2013, p. 118). Retomando *Buriti*, neste texto, as associações humano-animais evidenciam-se também na descrição do momento em que Miguel retorna às terras da Grumixã e reencontra Gualberto, observando-o detalhadamente, “qual boi que olfateia outro” (ROSA, 2010-b, p. 500). Em relação ao personagem Irvino, filho de Iô Liodoro, o narrador define-o como “um estranho triste, feito um boi que se escorraça até ao curral” (ROSA, 2010-b, p. 444). Abandonada pelo marido, Lalinha é trazida por Iô Liodoro para morar nas terras do Buriti Bom e ali aguardar a volta do “boi escorraçado”, o que faz com que ela se sinta “como uma vaca permanente nas pastagens – entre um tempo de-chuvas e outro tempo-de-chuvas – de verde a verde...” (ROSA, 2010-b, p. 439). Em outra passagem, Gualberto, dono das terras da Grumixã, para informar ao recém chegado Miguel de que era casado diz: “sou homem de poucos pastos” (ROSA, 2010-b, p. 331). Associação similar ocorre em “Uma estória de amor”, como quando Manuelzão deseja informar que não havia casado propositalmente, comenta que apenas “pegara o agrado de mulheres acontecidas, para o consumo do corpo: [...] eram gado sem marca” (ROSA, 2010-a, p. 205).

Tal recurso de caracterização também é identificado em “A estória de Lélí e Lina”, na passagem que a moça de Paracatu, paixão platônica de Lélí, é descrita como “uma bezerrinha dos Gerais desmamada antes do mês...” (ROSA, 2010-a, p. 326), ela que ainda será referida como “uma ovelhinha de linda moça” (ROSA, 2010-a, p. 437). Já a personagem Jiní, muito sedutora e que desperta muito desejo em Lélí, é caracterizada por suas sensuais “pernas de bom cavalo” (ROSA, 2010-a, p. 375).

Manuela, outro dos amores de Lélío, “era de verdade bonita, sadia, com rentes olhos de vaca, e que brilhavam” (ROSA, 2010-a, p. 393). No primeiro encontro de Lélío com as “Tias”, prostitutas da região, visando tranquilizá-lo Conceição lhe diz: “Aguenta, Bem, tem medo não: côice de égua não machuca cavalo...” (ROSA, 2010-a, p. 345). Na sequência, surpreendida pela potência sexual daquele macho, indica-o para Tomázia, a outra “Tia” do recinto, que, querendo conhecê-lo com calma, lhe diz: “descansas repousado, Bem, p’ra te acostumar com o lugar. Boi sempre estranha bebedouro novo...” (ROSA, 2010-a, p. 347). Também desejando aquele “bebedouro”, frequentemente aparecia nas redondezas do prostíbulo o menino Silirino que, por ser muito novo, tentava ao menos observar as mulheres. Ao percebê-lo por ali, Tomázia “cresceu nos cascos: – ‘Puxa daí, crila, te vai p’ra casa! Tu é anta ainda com riscas brancas, cheirando a cueiro...” (ROSA, 2010-a, p. 350). A infantilidade do menino é sugerida pela associação ao filhote de anta, o qual, conforme cresce perde as riscas brancas. Assim, ainda “filhote”, não poderia saciar sua “sede” naqueles “bebedouros”.

O texto “Dão-Lalalão” mostra traços semelhantes nas referências aos frequentadores dos prostíbulos de “Montes Claros! Casas mesmo de luxo, já sabidas, os cabarés: um paraíso de Deus, o pasto e a aguada do boiadeiro” (ROSA, 2010-b, p. 117). O mesmo recurso será empregado para a caracterização dos personagens deste texto como se percebe na descrição de uma prostituta jovem: “rapariguinha bonita, tão nova assim, e nem se dava ao respeito, tinha nôjo de nada, vinha trançando cócegas, **afogo** de bezerro buscando mãe” (ROSA, 2010-b, p. 123, grifo nosso). Os movimentos da moça assemelham-se aos do bezerro que busca a vaca por afago, ato infantil que associado à personagem cria uma identificação direta com a condição do animal. Tida então como uma bezerrinha que ainda nem fora desmamada, porém, o neologismo destacado sugere seu afago fogo com os bois daquele pasto. Soropita, frequentador destes locais, também será tido como um boi a ser seduzido pelas novilhas daqueles pastos: “– Ô, entra, Bem. Chega aqui, me escolhe. Vem gozar a gente...’ Ele se chegava, delongo, com rodeio, meio no modo de um boi arriboso [...] ‘– Vem ver o escondido. Exp’rimenta, que tu gosta: eu sou uma novilhinha mansa de curral” (ROSA, 2010-b, p. 118). Então, aceitava o convite para “pastar”. Porém, em uma das vezes esse boi “afracara”. Achando que o problema era consigo, a mulher indaga-o: “– Tu pode me desprezar? A grama que burro não comer, não presta mesmo p’ra gado nenhum.’ [...] Saiu desguardado, labasco, lá demorara menos que passarinho em árvore seca” (ROSA, 2010-b, p. 119-120). A escolha dos animais associados ao personagem é muito

relevante, pois Soropita é identificado com um boi quando se deita com as mulheres e precisa ter sua força e virilidade destacada. No entanto, quando isso não ocorre e precisa partir rápido, é identificado como um frágil passarinho. Para evitar novos “imprevistos” e demais problemas possíveis naqueles “pastos”, o personagem intenta laçar alguma daquelas moças dali e levar para seu curral. Se “encontrasse de todas a melhor, e tirava-a dali, se ela gostasse, levar, casar, mesmo isso, se para a poder guardar tanto preciso fosse – garupa e laço, certo a certo” (ROSA, 2010-b, p. 119). Então encontra Doralda, que o impressiona com “sua carinha bonita de cachorro” (ROSA, 2010-b, p. 171), por sua “onceira macieza nos movimentos” (ROSA, 2010-b, p. 116), uma “elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de todas – andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos...” (ROSA, 2010-b, p. 112). Além de tais atributos, ainda descreve que “o cuspe dela, no beijar, tinha pepegó, regosto bom, meio salobro, cheiro de focinho de bezerro” (ROSA, 2010-b, p. 105). Assim, arrebatado, leva-a consigo, fechando a porteira para o resto da boiada. Quando o personagem Soropita tem para si que Dalberto, amigo que acabara de reencontrar, poderia está-lo acompanhando até sua casa na intenção de rever Doralda, empaca repentinamente: “só o triz de um relance, se acendeu aquela ideia, de pancada, ele se debateu contra o pensamento, como boi em laço; como boi cai com tontura do cabelouro, porretado atrás do chifre” (ROSA, 2010-b, p. 152). Porém, ao chegar em casa e observar os gestos de ambos, percebe que sua desconfiança era descabida. No entanto, após ausentar-se por pouco tempo de perto deles, fica enciumado ao ver Doralda e Dalberto conversando a sós: “Ah, mal saíra por um instante, e a conveniência se atrapalhava, logo que ele não estava ali, de vigia que nem boi-touro querenciado em chão mexido, garantindo, com sua vontade de dono” (ROSA, 2010-b, p. 166). Para a descrição desse macho ameaçado será construída uma caracterização que o associa a um touro bravo: “ao então, um touro que está separando uma vaca no calor – simples se só desconfia de outro touro perto, parte de lá, urra, avançando para matar, com uma fúria definitiva do demônio... A próprio, competia?” (ROSA, 2010-b, p. 178).

Tal associação entre os humanos e os animais para caracterização da sexualidade também será recorrente em “Buriti”, texto que possui como uma das bases da estória a potência sexual de Iô-Liodoro, identificado como o “ganhão” da região, que “feito o boi-touro, quer novilhas brancas e malhadas...” (ROSA, 2010-b, p. 498). Devido à tamanha representatividade de tais aspectos nesse texto, eles serão analisados de modo pormenorizado no quarto capítulo.

Assim sendo, com base nos vários exemplos elencados, utilizados para alcançar distintos efeitos nas caracterizações dos personagens com base nas atitudes e aspectos específicos dos animais, tais associações atuam como um recurso composicional do texto, de modo recorrente. Assim, caracterizam-se como elemento constituinte da estrutura formal dos textos, uma vez que, como destaca Adorno (1970, p. 166), em um texto literário, a forma “é em si mesma um conteúdo sedimentado”.

2.1.1 *As relações afetivas entre os personagens humanos e animais*

As relações de afinidade e afetividade entre os personagens humanos e animais também se configuram como traço recorrente na estruturação dos textos rosianos, mostrando certa relação com a perspectiva pela qual o escritor mineiro concebia o mundo a sua volta e como buscava relacionar-se com ele.

O vínculo com os animais é algo presente na vida do autor desde criança. Como salienta Paulo Rónai sobre o autor,

Através dos anos e não obstante a ausência, o ambiente que se abria para seus olhos de menino conservou sempre para ele suas cores frescas e mágicas. Nunca se rompeu a comunhão entre ele e a paisagem, os bichos e as plantas e toda aquela humanidade tosca em cujos espécimes ele amiúde se encarnava, partilhando com eles a sua angústia existencial. (RÓNAI, In. ROSA, 1985, p. 221)

Como o próprio Rosa relata em uma entrevista concedida a Pedro Bloch, em 1963, “Quando eu era menino [papai] me levava pra caçar com ele. Quando eu avistava caça, gritava por papai. Ele vinha correndo e a caça fugia. Um dia papai desconfiou que eu gritava de propósito para que ele não pudesse matar os bichos e nunca mais me levou”⁵⁵. Esta afinidade com os animais que habitam o espaço sertanejo será diluída por toda sua produção literária.

Em “Campo Geral”, primeira estória de *Corpo de Baile*, é possível identificar tal apego aos animais como um traço decisivo na formação identitária do personagem Miguilim, que é criado no espaço rural em contato constante com a vida natural e que cresce gostando muito dos animais, com os quais estabelece fortes vínculos. Semelhante aos anseios do escritor quando criança, o personagem também sofre ao ver os animais

⁵⁵ Cf. BLOCH, 1963.

sendo maltrados e mortos. No texto isso é explanado com base nas frequentes caçadas aos tatus:

Tão gordotes, tão espertos – e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos? O tatu correndo sopressado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dele, as chapas arrepiadas, pobrezinho – quase um assovio. Ecô! – os cachorros mascaravam de um demônio. Tatu corria com o rabozinho levantado – abre que abria, cavouca o buraco e empruma suas escamas de uma só vez, entrando lá, tão depressa, tão depressa – e Miguilim ansiava para ver quando o tatu conseguia fugir a salvo. (ROSA, 2010-a, p. 28-29)

De modo análogo à apreensão do escritor nas caçadas do pai, Miguilim também fica na torcida para que os animais consigam fugir ilesos. No entanto, muitas vezes isso não ocorre, o que lhe gera muito sofrimento, como destaca a cena na qual ele observa seu pai matando um tatu-galinha: “Pai tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Ele chiava: Izuís, Izuís!... Estava morrendo, ainda estava fazendo barulho de unhas no chão, como quando entram em buraco”. (ROSA, 2010-a, p. 64). O menino não consegue entender tamanha frieza na dor e morte imposta com prazer aos animais:

mas por que é que os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar à toa, de matar o tatú e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? (ROSA, 2010-a, p. 64).

Devido à indignação contra aquelas atitudes, “Miguilim inventava outra espécie de nôjo das pessoas grandes” (ROSA, 2010-a, p. 64). A aversão a essas condutas das pessoas que o cercam, em especial as de seu pai, também se mostra presente no que diz respeito às atitudes envolvendo sua estimada cadelinha chamada Pingo-de-Ouro,

uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. Mas teve cachorrinhos. Todos morreram, menos um, que era tão lindo. Brincava com a mãe, nunca se tinha visto a Pingo-de-Ouro tão alegre. O cachorrinho era com-côr com a Pingo: os dois em amarelo e nhalvo, chovidinhos. Ele se esticava, rapava, com as patinhas para diante, arrancando terra mole preta e jogando longe, para trás, no pé da roseira, que nem quisesse tirar de dentro do chão aquele cheiro bom de chuva, de fundo. Depois, virava cambalhotas, rolava de costas, sentava-se para se sacudir, seus

dentinhos brilhavam para muitas distâncias. Mordia a cara da mãe, e Pingo-de-Ouro se empinava — o filho ficava pendurado no ar. Daí, corria, boquinha aberta, revinha, pulava na mãe, vinte vezes. Pingo-de-Ouro abocava um galho, ele corria, para tomar, latia bravinho, se ela o mordia forte. Alegrinho, e sem vexames, não tinha vergonha de nada, quase nunca fechava a boca, até ria. (ROSA, 2010-a, p. 20-21)

O trecho citado é repleto de plasticidade, com a descrição da magreza da cachorra companheira, de sua cor e das brincadeiras com seu filhote, cenas facilmente visualizadas pelo leitor, envoltas em uma ambientação clara e tranquila, capaz de provocar alegria naqueles que presenciam tamanha singeleza: tanto Miguilim quanto nós, leitores. A intensidade da relação entre o personagem e os animais será dimensionada efetivamente no momento de ruptura do vínculo, fruto de um ato de violência praticado pelo pai:

Logo então, passaram pelo Mutúm uns tropeiros, dias que demoraram, porque os burros quase todos deles estavam mancados. Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio. (ROSA, 2010-a, p. 21)

Este trecho é novamente marcado por plasticidade, quase cinematográfica: a cachorra amarrada na corda some no horizonte, envolta com os sons de choro de seu filhote dentro do balaio. A frieza do pai e sua insensibilidade com os sentimentos de Miguilim causarão sofrimento ao menino, dor que será alimentada pela esperança em um dia rever os queridos animais.

Iam para onde iam. Miguilim chorou de braços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. Então ele tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. Até de noite, pensava fosse ela, quando um cão repuxava latidos. Quem ia abrir a porta para ela entrar? Devia de estar cansada, com sede, com fome. — “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” Então, se ela já estava quase cega, por que o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro? Miguilim era tão pequeno [...] e desde então dela nunca mais se esqueceu. (ROSA, 2010-a, p. 21-22)

Agindo para amenizar a dor causada pela violência paterna, Dito, irmão mais novo e muito esperto, tenta consolar Miguilim, uma vez que aquele sofrimento sempre que era revivido pelo irmão também ecoava nele:

O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. [...] um dia perguntou: — “Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?...” O Dito queria que ele não chorasse mais por Pingo-de-Ouro, porque sempre que ele chorava o Dito também pegava vontade de chorar junto. (ROSA, 2010-a, p. 22)

Assim, o irmão mais novo lança mão do que pode para estancar aquela dor, de intensidade proporcional ao vínculo afetivo que os meninos mantinham com o filhote e a cadelinha franzina, que, mesmo sendo um pingo de vida, valiam mais que ouro para aquelas crianças. A lembrança da cadelinha marcará profundamente a memória de Miguilim, como se observa em sua fala, enquanto conta estórias a Dito para amenizar o sofrimento do irmão que estava enfermo: “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” (ROSA, 2010-a, p. 113). A violência cometida pelo pai marcará tanto Miguilim que mesmo após muitos anos recordará tal fato, como se destaca em “Buriti”. Enquanto conversa com Glorinha, moça que acabara de conhecer e que o atraía muito, o personagem Miguel, Migulim já adulto, por vezes divaga pensando em coisas do passado. Ao questioná-lo sobre o que estava pensando, responde: “Uma cachorrinha. Ela dava saltos, dobrada, e rolava na folhagem das violetas, e latia e ria, com brancos dentes, para o cachorrinho seu filhote... Ela estava quase cega...” (ROSA, 2010-b, p. 284). A lembrança lhe pesa mesmo muito tempo depois, como salienta o narrador, “contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar” (ROSA, 2010-b, p. 284).

Essas relações e experiências colaboraram para a consituição da identidade do personagem que se tornará um adulto muito carinhoso e preocupado com o bem-estar dos animais, o que inclusive justifica sua escolha em atuar como médico veterinário. Isso se nota no momento em que Miguel cuida do gado de Gualberto Gaspar:

Miguel dispunha dos campeiros: mandou que trouxessem agora o bezerro caruara – o pobre, que era triste de se ver. O pêlo desse se arrepiava como em plastras, e ele nem sabia encolher-se, feioso, magro, tolhido pelo endurecimento das juntas. [...] “O que há aqui é berne, muito.” [...] Aquele bezerro caruara dava gastura, de se reparar, era um nôjo, um defeito no mundo. Como se um erro tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a ideia para um bezerro belo; não podido pois ser realizado. Mais valera não existisse, então, deviam tê-lo matado. Entretanto, Miguel, ao cuidá-lo, ia tendo maior paciência, quase com carinho; o bezerro palpitava, com seu calor infeliz, como criatura muito viva, sem embargo. A morte daquele bezerro seria uma coisa tristíssima. (ROSA, 2010-b, p. 301)

Na postura de Miguel enquanto veterinário observa-se uma virtude indispensável a estes profissionais: o respeito e a afinidade com os animais, característica presente no personagem desde quando ainda era Miguilim, como explicitado em uma declaração sua ao vaqueiro Salúz: “o mais bonito que tem mesmo no mundo é boi; é não, Salúz?” – “É sim, Miguilim” (ROSA, 2010-b, p. 139). Mesmo tendo saído do campo para ir ao meio urbano estudar, ele não perdeu seu vínculo com o mundo natural e “orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá: o *quáah! quáah!*” (ROSA, 2010-b, p. 278). Tal característica do personagem encontra consonância com seu criador. Em entrevista concedida a Günter Lorenz, em 1965, o escritor mineiro comenta sobre alguns pontos que marcam profundamente sua identidade e trajetória de vida, entre os quais se destaca sua afinidade com os animais:

Configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas. [...] As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadro de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. (ROSA, 1983, p. 67)

Migrando do universo ficcional infantil para o bélico mundo dos jagunços de *Grande Sertão: Veredas*, as interações com muito apego e afetividade com os animais também estarão presentes. Uma das cenas nas quais isso será notado é a que descreve o momento em que em meio a trocas de tiros entre os jagunços chefiados por Hermógenes e os liderados por Zé Bebelô, encurralados naquele instante, os cavalos começam a relinchar no curral por serem alvejados pelos impiedosos disparos empreendidos pelos *Judas*.

o Cavalcânti se exclamou – “A que estão matando os cavalos!...” Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! Ânrias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco,

como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembêsto – naquilo tudo a gente viu um não haver de dôidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. (ROSA, 2001, p. 426-427)

A longa descrição, altamente plástica, é construída com o detalhamento dos movimentos dos animais apertando-se bruscamente uns contra os outros, em um movimento dramático, caindo feridos e agonizando enquanto são pisoteados pelos seus pares, assustados com os sons dos tiros, os quais se somam aos sons do pisotear de suas patas em pânico, das trombadas de seus corpos e dos baques ao chão. Tal cena é recheada de relinchos e sons agonizantes dos animais indefesos em seus instantes finais de vida. Os movimentos e sons descritos são elementos que contribuem para a composição de uma cena cinematográfica e altamente emocional, passível de comoção tanto para os leitores quanto para os zebebelos: “- ‘Os mais malditos! Os desgraçados!’ O Fafafa chorava. João Vaqueiro chorava. Como a gente toda tirava lágrimas. Não se podia ter mão naquela malvadez, não havia remédio. [...] Agora começávamos a tremer” (ROSA, 2001, p. 427-428). Criando uma imagem chocante pela crueldade com que são mortos os animais, tão estimados e considerados irmãos pelos vaqueiros, o escritor segue descrevendo inúmeros detalhes, expandindo a plasticidade da cena sangrenta:

Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia-morte [...] os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros, para morrer e não morrer, e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. (ROSA, 2001, p. 428-429)

As cenas de crueldade da matança dos animais são intercaladas com as descrições dos sofrimentos vivenciados pelos jagunços, diretamente relacionadas, de um lado e de outro, como se evidencia na formulação de que os cavalos não entendiam a dor “também”, destacando-se uma dor proporcional à deles por parte dos jagunços. Somente sob um vínculo muito forte entre os humanos e os animais tal comoção poderia ter esta intensidade.

Há na obra uma passagem anterior criada para caracterizar as atitudes bárbaras presente em alguns jagunços de Hermógenes, sendo esta a cena em que afiam os próprios dentes com suas facas, atitudes que chocam até mesmo João Pajeú e Riobaldo, integrantes do mesmo grupo:

eles queriam completo ser jagunços, por alcanço, gala mestra; conforme o que avistei, seguinte. Pois não era que, num canto, estavam uns, permanecidos todos se ocupando num manejo caprichoso, e isto que eles executavam: que estavam desbastando os dentes deles mesmos, aperfeiçoando os dentes em pontas! [...] Assim um uso correntio, apontar os dentes de diante, a poder de gume de ferramenta, por amor de remedar o aguçoso de dentes de peixe feroz do rio de São Francisco – piranha redoleira, a cabeça-de-burro. Nem o senhor não pense que para esse gasto tinham instrumentos próprios, alguma liminha, ou ferro lixador. Não: aí era à faca. (ROSA, 2001, p. 217-218)

Esses temíveis jagunços são os responsáveis pela cruel matança dos animais indefesos. “Atiravam até no gado, alheio, nos bois e vacas, tão mansos, que, desde o começo, tinham querido vir por se proteger mais perto da casa. Onde se via, os animais iam amontoando, mal morridos, os nossos cavalos!” (ROSA, 2001, p. 428). Isso gera uma revolta entre os zebebelos, o que faz com que o vaqueiro Fafafa, “que tanto gostava simples de cavalos” (ROSA, 2001, p. 538), e que “sempre cheirando a suor de cavalo, se deitava no chão e o cavalo vinha cheirar a cara dele” (ROSA, 2001, p. 404), pela tamanha estima e vínculo que possuía com os animais tente sair e arriscar sua própria vida para acabar de vez com o sofrimento daqueles estimados animais: “- Arre, eu vou lá, eu vou lá, livrar da vida os pobrezinhos!” (ROSA, 2001, p. 429). Porém, é impedido por seus companheiros. A obra segue com mais descrições que intensificam a crueldade e a dor, tanto dos animais quanto dos homens: “Ah, que é que o bicho fez, que é que o bicho paga? [...] Alembra que tão bonitos, tão bons, inda ora há pouco esses eram, cavalinhos nossos, sertanejos, e que agora estraçalhados daquela maneira não tinham nosso socorro. Não podíamos!” (ROSA, 2001, p. 429). A injustiça cometida faz com que a lembrança dos cavalos sadios e bonitos contraste com a situação do sofrimento daquele instante, potencializando ainda mais aquela maldade.

Tal fato marca bastante a memória de Riobaldo, que o relembra ao seu interlocutor: “quando a gente ouve uma porção de animais, se ser, em grande martírio, a menção na ideia é a de que o mundo pode se acabar” (ROSA, 2001, p. 429). No entanto, realçando a aproximação entre os humanos e animais, até mesmo os jagunços

de Hermógenes, cientes do sofrimento causado, resolvem se arriscar para chegarem mais próximos e executarem o mais rápido possível os animais, acabando com o sofrimento que consumia a todos, inclusive eles, atitude que faz com haja uma suspensão temporária no confronto entre os grupos inimigos:

Durado de um certo tempo, descansamos os rifles, nem um tirozinho não se deu. O intervalo para deixar a eles folga de matarem em definitivo nossos pobres cavalos. Mesmo quando o arraso do último rincho no ar se desfez de vez, a gente ainda se estarrecia quietos, um tempo grande, mais prazo – até que o som e o silêncio, e a lembrança daquele sofrer, pudessem se enraquecer embora, para algum longe. Daí, depois, tudo recomeçou de novo, em mais bravo. E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. (ROSA, 2001, p. 431)

O impacto causado pelo massacre é intenso e melhor se resume no sofrimento do vaqueiro Fafafa, que, muito apegado aos animais, ao final da matança, “o quanto pôde, se assentou no chão, com as duas mãos apertando os lados da cara, e cheio chorou, feito criança” (ROSA, 2001, p. 431). Neste ponto vemos convergir o choro do vaqueiro, feito criança, com o choro de Miguilim, ambos tão dolorosos quanto seus vínculos, o grau de alta estima e a forte consideração e respeito com animais.

2.1.2 *Afinidades e sabedoria na relação entre os personagens humanos e animais*

Nos textos rosianos a afinidade e estima entre os personagens humanos e animais é mútua, uma vez que os animais reconhecem a estima e a retribuem, a sua maneira. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo afirma: “cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito” (ROSA, 2001, p. 107). Tal aspecto é notado, por exemplo, no momento em que ele empreende fuga após um “tirotêi” com os homens do Coronel Adalvino: “Umas duas ou três balas se cravaram na borraina da minha sela, perfuraram de arrancar quase muita a paina do encheio. Cavalo estremece em pró, em meio de galope, sei: pensa no dono” (ROSA, 2001, p. 44). A noção do perigo para o animal envolve o perigo ao cavaleiro. Algo semelhante se observa em “Dão-Lalalão”, na relação estabelecida entre Soropita e seu cavalo. Mesmo temido na região, devido às inúmeras mortes já causadas, o personagem – “devente” – é extremamente desconfiado de tudo e de todos. Por tal motivo, está sempre alerta, com suas percepções aguçadas, tais quais o olhar de uma águia ou o farejar de um cão: “Vez a vez, esbarrava, e atentava

para a farfa da folhagem, esperando, vigiador, até que se esclarecesse o rebulir com que a movera algum bicho. Seus olhos eram mais que bons. E melhor seu olfato: de meio quilômetro” (ROSA, 2010-b, p. 101). Captando isso e vibrando na mesma frequência, seu cavalo incorpora a atenção necessitada pelo companheiro, agindo de modo a atender suas necessidades:

fazia um barulhinho, o cavalo mesmo tirava de banda, entortado, as orêlhas em amurcho, encostadas no pescoço – conhecia seu cavaleiro. E não era azo de coisa. [...] O cavalo era de fiança: um aviso bastava com ele antes se falar – e a gente podia desfechar tiro, a bala passando entre as orêlhas dele, que esperava, quieto, testalto, calmo, nem fitando. (ROSA, 2010-b, p. 104)

De maneira recíproca, o famoso e temido matador a sangue-frio possui com o animal uma relação de estima e carinho: “Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava” (ROSA, 2010-b, p. 99). O reconhecimento e a recorrência desse tipo de amizade estão diluídos pela literatura rosiana. No texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, tal aspecto também se faz presente: “Boi pega estima, amizade. Nem todos, não sempre. Mas há, não raro, os que conseguem assomo de um contágio de alma, o senso contínuo de um sentimento. Os que do centro de sua fúria, no fervo da luta, se acalmam e acodem à voz do amigo que os trata” (ROSA, 2001-b, p. 197). Nesse texto também é ressaltado como muitas vezes os vaqueiros não titubeiam em arriscar suas vidas para protegerem ou salvarem seus estimados companheiros:

E os homens. Esse que, a tão e tal, se vêm a enfrentar no ferrão a vaca louca ou o marruá soproso, chispando preto nos olhos e tremulando de ira muscular, esses, que esses, sofridos calejados, estão sempre tirando do pau do peito um desvelo, que nem que feminino, chegado a maternal, em todo passo de bom cuidado, ou lance de socorro. Como quando Bindóia, o mais desabrido da companhia, sem pragas se apeava do cavalo e vinha se meter até a cintura na correnteza de água do Ribeirão-do-Boi, para abraçar e ajudar um bezerro novo que não acertava como se desescorregar nas lajes molhadas e se debatia nas pernas, de resval, tiritando do frio do medo. (ROSA, 2001-b, p. 197)

Ou, vindo nós com a boiada por longo de altíssimos espigões no Cural de Pedras, sobre a montanha – *greges multos in cunctis montibus* – por onde venta um vento tão pontudo e espalhado e frio, frio, que a boiada berra, cabisbaixa, berros de velho uso, e o pobre pêlo do gado *rupeia* todo, todos os homens nas capas, as súbitas vozes

gerais de aboio maior, amigo, querendo confortar, dando carinho, pedindo quase perdão. (ROSA, 2001-b, p. 198)

Ou, céus e serra, meus vaqueiros, rompidos contudo da poeira, do sol, do pasmaço da viagem, engolindo fome sempre, e sede, e xingando de vontade depressa de chegar, mas que bambeavam de si e travavam, trancando a marcha, com pena do fôlego miúdo dos bezerrinhos, que já começavam a inchar das juntas das pernas e a trotar nas pontinhas dos cascos. (ROSA, 2001-b, p. 198)

Pelo reconhecimento da nobre conduta destes vaqueiros, o autor não lhes poupa elogios para expressar seu respeito e admiração, como salienta em uma entrevista concedida a Günter Lorenz, em 1965: “Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor” (ROSA, 1983, p. 68). O autor chega a criar uma categoria humana para tratar destes homens que “são de couro. Surgiram da ‘idade do couro’. Os ‘encourados’. *Homo coriaceus*: uma variedade humana” (ROSA, 2001-b, p. 182). A estima do escritor mineiro tanto pelos bois quanto pelos vaqueiros e a consciência das relações de afinidade entre ambos resultam em uma abordagem que os percebe irmanados, como salienta: “De um só couro são as rédeas, os homens, as barbas, as roupas e os animais – como num epigrama” (ROSA, 2001-b, p. 182).

Esta noção de que ambos constituem-se da mesma essência, a ponto de fundirem-se devido a suas intensas relações, é representada na produção literária de Rosa tanto pela afinidade e estima mútua, como destacado anteriormente, quanto pelo companheirismo constante com que dividirem diariamente a vida, os mesmos perigos e as mesmas adversidades climáticas. Pensando o termo “companheiro” como aqueles que comem do mesmo “pão”, alimento simbólico, isso se evidencia na relação entre os vaqueiros e os bois ao beberem da mesma água, elemento vital por natureza. Tal aspecto se faz presente no texto “Cara-de-Bronze”, no qual o personagem Grivo, atento observador da “poesia” da natureza, capta a essência que une humanos, animais e o meio natural: “Vaqueiro vai deber os bois, com águas emprestadas...” (ROSA, 2010-b, p. 259). O mesmo se observa em “Uma estória de amor”, na *Décima do Boi e do Cavalo*, estória contada por Camilo que narra a relação de extrema estima entre o vaqueiro Seunavino e o Boi Bonito, os quais, “da água do riachinho, eles dois tinham juntos bebido” (ROSA, 2010-a, p. 281). Nesta estória, o companheirismo do vaqueiro com os animais é tão grande que ele recusa gozar da fama, da recompensa em dinheiro e do prometido casamento com a filha do fazendeiro em troca da liberdade do Boi Bonito e da possibilidade de viver junto com o estimado Cavalo. O respeito e a afinidade pelos

animais são tamanhos que Seunavino encara-os em pé de igualdade, como irmãos, como se observa no modo como ele se dirige ao Boi: “– Levanta-te, Boi Bonito, **ô meu mano**” (ROSA, 2010-a, p. 279, grifo nosso). O entendimento de Guimarães Rosa na equiparação entre os animais e os humanos é explicitado em uma carta ao seu tradutor alemão: “Vaca tem alma. Todo bicho tem alma. É poesia mesmo” (ROSA, 2003-a, p. 313). Como também observa Mônica Meyer em relação à perspectiva rosiana, “a lida do vaqueiro cria uma identidade entre cavalo/pessoa/boi e todos se igualam”⁵⁶. Tal noção de equidade e irmandade também se presentifica no texto “Com o vaqueiro Mariano”, quando o sábio vaqueiro conta sobre um apuro vivenciado ao se deparar com uma queimada enquanto tocava uma boiada. Seus anos de experiência naquela lida lhe conferem conhecimento tanto para ler o perigo iminente quanto para livrar-se dele, pois, ciente de que ela em pouco tempo chegaria até eles, sabe da necessidade urgente de acender um contrafogo e aguardar por ali. Como destaca, fizeram isso “e ficamos esperando, ali com os bois, tudo irmãos” (ROSA, 2013, p. 125).

A relação com a natureza e com os bois acarreta aprendizados diários aos vaqueiros, como comenta Mariano: “– aqui, o gado é que cria a gente...” (ROSA, 2013, p. 118). Esse tipo de conhecimento, fruto desta íntima relação, é representado em vários momentos da literatura rosiana, presente desde sua primeira obra, como se observa na caracterização da sabedoria do vaqueiro José Malvino, no texto *Minha gente*. Enquanto ele conduz pelo sertão mineiro dois homens letrados, o personagem Santana e um viajante amigo dele, é descrito por Santana como “um camarada analfabeto, mas, no seu campo e para o seu gasto, pensa esperto” (ROSA, 2012, p. 192). A sabedoria e habilidade do guia os surpreendem, quando ele decifra habilmente alguns rastros deixados por um boi:

- Que é que você está olhando, José?
- É o rastro, seu doutor... Estou vendo o sinal de passagem de um boi arribado. A estrada-mestra corta aqui perto, aí mais adiante. Deve de ter passado uma boiada, O boi fujão espirrou, e os vaqueiros decerto não deram fê... Vigia: aqui ele entrou no cerrado... Veio de carreira... Olha só: ali ele trotou mais devagar...
- Mas, como é que você pode saber isso tudo, José? – indagou Santana, surpreso.
- Olha ali: o senhor não está vendo o lugarzinho da pata do bicho? Pois é rastro de boi de arribada. Falta a marca da ponta. Boi viajado gasta a quina do casco... Eles vêm de muito longe, vêm pisando pedra, pau, chão duro e tudo... Ficam com a frente da unha roída... É

⁵⁶ Cf. ROSA, 2011, p. 220.

diferente do pisado das reses descansada que tem por aqui... (ROSA, 2012, p. 195)

Sutilmente, o escritor brinca com a convencional hierarquia de conhecimentos, pois o sábio vaqueiro sertanejo, de modo humilde, ensina o “doutor” da cidade, mostrando-nos cada um possuir um “douto conhecimento” em coisas específicas, porém, todas muito importantes⁵⁷. Esta sabedoria e habilidade também é característica do vaqueiro J’sé-Jórjo, em “A estória de Lélío e Lina”, o qual comenta enquanto os homens procuram por uma rês: “– ‘Eh, rês fugida faz rastro seguido – não é aquele rastro caracoleado, da rês em logradouro...’ Desesticava em riba. ‘– Vaca. Gado solteiro. As unhas uma a outra traspassando...’” (ROSA, 2010-a, p. 337). Por sua estima a Lélío, vaqueiro jovem e recém-chegado às terras do Pinhém, ele o ensina sobre as sutilezas da leitura das marcas dos rastros dos animais: “– ...Se for de touro já feito, o rastro é maior. O touro tem os cascos bem redondos. Bem volteadas as pontas... O boi capado tem as pontas dos cascos mais finas, já forma as pontas bem compridas...” (ROSA, 2010-a, p. 340). Todo esse hábil conhecimento dos vaqueiros é de suma importância para a lida diária. Como ressalta Ana Luíza Martins Costa (2002, p. 109), “os bois indicam a situação dos lugares atravessados: ‘se ariscos e bravios, não há gente por perto; se magros, apontam para a penúria local, se bem nutridos são sinal de fartos recursos’”. Conforme bem observa esta estudiosa, “os vaqueiros detêm um profundo conhecimento da natureza, não só do gado, mas de todas plantas, bichos, rios, montanhas” (COSTA, 2002, p. 153-154). Guimarães Rosa atesta acerca desse tipo de sabedoria com base em uma de suas experiências de campo: “pelo quando vim, dias, sertão abaixo, nas abas de um boiadeiro sanfranciscano, com respeito aprendi como os vaqueiros nunca deixavam de ler o chão pedrento, de o decifrar, com receio inocente e no automático assesto de minerologistas” (ROSA, 2001-b, p. 195).

A percepção do escritor acerca deste tipo de conhecimento não-letrado, fruto das interações com os animais, e o espaço natural, irá ecoar em diversos momentos de sua literatura e será característico na elaboração de diversos de seus personagens, com destaque para sua presentificação na figura dos vaqueiros. Em “Campo Geral”, por exemplo, isso se evidencia no momento em que o esperto menino Dito vem trazer a

⁵⁷ A referência a esse tipo de sabedoria destaca-se em uma das entrevistas por mim realizada na região noroeste de Minas Gerais, no relato de Fidel Carneiro Araújo, morador local e guia do projeto *Caminho do sertão*: “Quando eu caminhei e vi aquele senhorzinho mais simples do mundo ensinando mestres, doutores, ensinando pessoas diplomadas na vida acadêmica eu pensei: por que eu tenho que pegar um papel para ser mestre? O cara já é doutor de todas as coisas do quintal dele”. Cf. ANEXOS, p. 338.

notícia da chuva: “– Vai chover. O vaqueiro Jé está dizendo que já vai dechover chuva brava, porque o tesoureiro, no curral, está dando cada avanço, em cima das mariposas!...” (ROSA, 2010-a, p. 26). A leitura da chegada da chuva devido à mudança de atitudes do boi no curral é dada como uma previsão confiável pelos personagens, creditada pela afinidade do experiente vaqueiro com a natureza. Tal aspecto recorre um pouco adiante na mesma estória, quando o vaqueiro Salúz prevê a volta da chuva pela leitura da mudança de comportamento de uma ave: “– Ei, Miguilim, vai tornar a chover: o sabiazinho-pardo está cantando muito, invocando. Vigia ele ali!” (ROSA, 2010-a, p. 138). Além de decifram os comportamentos dos animais para a previsão da chuva, os vaqueiros também sabem muito bem ler os perigos que esta pode acarretar e como devem agir para se precaverem, como se evidencia em “A estória de Lélío e Lina”. Durante uma chuva “de ferro” (ROSA, 2010-a, p. 334), com trovões e raios, enquanto buscam se proteger dela o experiente vaqueiro Soussouza alerta a todos: “– Debaixo de árvore, não, árvore que chama faísca...” (ROSA, 2010-a, p. 334).

A sabedoria na leitura da natureza também é identificada no vaqueiro Grivo, em “Cara-de-Bronze”, o qual anda vastas distâncias pelos sertões dos Gerais em busca de captar a essência da dinâmica da vida natural e social do sertão e trazê-la para seu padrão, sendo esta identificada pelo escritor mineiro como “a poesia”. Em meio às andanças por terras desconhecidas Grivo perde-se no “Sertão seco. No aperto da seca” (ROSA, 2010-b, p. 252). Porém, consegue se localizar ao estudar o movimento de uma boiada: “– Acompanhei um gado, de longe, para poder me achar... Tornou esquerda, seus Gerais. **Todo buriti é uma esperança**. Achou os brejos, nos baixões. [...] O senhor desce. Oé, muito azul para azular... Veredas, veredas”. (ROSA, 2010-b, p. 252, grifo nosso). O vaqueiro consegue sair do sertão seco e encontrar um ambiente com água, elemento vital, por conta de seu conhecimento advindo da experiência, pois sabia que se encontrasse algum buriti, tudo estaria bem, uma vez que se trata de uma espécie que se encontra apenas em solo com umidade, motivo pelo qual os buritizais sempre se localizam ao redor das pequenas veias de águas nomeadas no sertão como “veredas”. Esse é o motivo pelo qual “todo buriti é uma esperança”. Em cartas ao seu erudito tradutor italiano, porém inculto na leitura do espaço sertanejo, o escritor mineiro explica-lhe: “Nas veredas há sempre o Buriti. De longe, a gente avista os buriritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis” (ROSA, 2003-b, p. 41).

Em uma rica reflexão sobre a importância deste tipo de conhecimento não-letrado que proporciona a leitura da dinâmica do espaço e da vida natural, no ensaio *Línguas que não sabemos que sabíamos*, o escritor moçambicano Mia Couto salienta:

Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo.⁵⁸ Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. Não sei falar com os mortos, perdi contacto com os antepassados que nos concedem o sentido da eternidade. Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. (COUTO, 2011, p. 14-15)

As experiências de campo do escritor moçambicano e suas interações e percepções da savana de seu país, semelhantes às vivências do escritor mineiro pelo sertão, conferem-lhe conhecimento e estímulos a reflexões e à elaboração de sua arte. Em consonância com a perspectiva abordada por Mia Couto, a literatura rosiana também possui como um dos pontos de destaque a valorização do conhecimento não-letrado, e, conforme comentado anteriormente, a presença deste tipo de sabedoria e da cultura popular na literatura rosiana e o modo como são abordadas, conferem ao escritor certo papel de embaixador da harmonização e do diálogo entre as culturas letradas e não-letradas no Brasil. Evidencia-se, assim, a percepção de que tal sabedoria proporciona a compreensão da dinâmica do mundo natural e da integração entre todos seus elementos, possibilitando a captação de parte de sua essência cósmica, a “poesia da vida”, o “*quem* das coisas”, procurada tanto pelo vaqueiro Grivo quanto pelo escritor mineiro.

Nesta perspectiva é possível identificar como o *Homo coriaceus*, os animais e os elementos naturais constituem-se com o mesmo “couro”, integrados desde sua essência ontológica, interligados durante suas existências e mesmo em seus findares, encarados

⁵⁸ Esse aspecto é notado em uma das entrevistas colhidas no sertão mineiro com o ex-vaqueiro e lavrador Agemiro Graciano de Jesus, também guia do projeto *Caminho do sertão*, quando ele comenta sobre como a leitura da natureza, em meio ao cerrado, possibilita encontrar alguma vereda: “quando você nota, às vezes, o cantar de alguns passarinhos, nem todos, porque tem passarinho que é do cerrado fechado mesmo, mas tem passarinho que é de vereda, e quando você nota o cantar deles, você vê que ali por perto tem água, eles estão procurando. Se você vê abelha voando também com maior frequência, é porque ali perto já tem uma colocação para elas. A abelha não gosta de ficar no cerradão sem água não, tem umas que sim né, tem umas abelhas mais amarelada, o jataí mesmo é bastante do cerrado bruto. Mas a abelha Europa e principalmente essa arapuá, ela é de lugar que sempre tem água ali por perto [...] Ah, você consegue notar por onde pode encontrar os recursos né, pelo movimento da natureza”. Cf. ANEXOS, p. 325.

como apenas mais uma etapa da continuidade do processo natural. O texto “Com o vaqueiro Mariano” registra esta perspectiva, como se nota no momento em que o vaqueiro comenta sobre um animal morto encontrado enquanto andavam pelo campo:

Debruçado, jazia um bezerro morto. Ainda estava composto, mas não tinha mais os olhos: só, negros, os dois buracos. Mal haviam começado bicá-lo, pelas bocas do corpo.

– Coitado, morreu de frio. Neste tempo, eles encostam no mato, do lado de onde vem o vento; mas a noite é muito mais comprida... De manhã, esses mais magrinhos não aguentam aluir do lugar. É um desamparo...

Mariano examinou o defunto, tateando-o; procurava vestígio de doenças perigosas para os rebanhos. Depois retombou-o, mudando-lhe a posição.

– Assim dá mais azo p’ra o corvo comer. É sustento deles...

Nem bem havíamos montado, e já pungavam para o chão, com grandes asas, os vultuosos capadócios. Mariano mirou ainda.

– Quem sabe, um dia vão fazer isso até comigo... (ROSA, 2013, p. 148)

Com base no excerto, em seu início já se percebe a sábia estratégia desenvolvida pelos animais para se protegerem do frio, tentando ficar em uma posição na qual diminuem a parte do corpo que ficaria exposta ao vento. Em seguida, com a constatação da morte, o vaqueiro busca “ler” possíveis marcas de doenças que poderiam afetar outros animais. Feito isso, muda-o de posição para melhor atender a necessidade para a alimentação dos corvos, evidenciando-se a percepção do funcionamento global da vida, na qual a morte de um ser é encarada como um processo de manutenção da dinâmica natural e da continuidade da existência de outros seres. Por fim, há ainda o pertinente comentário do sábio vaqueiro que o equipara ao bezerro e a qualquer outra forma de vida orgânica, que tendo alcançado o estágio de morte, será absorvida pela natureza de modo semelhante.

Nesse tipo de raciocínio há uma quebra na perspectiva antropocêntrica convencional. Ela é destituída de sua equivocada noção de superioridade, e a visão humana é restituída ao seu lugar de origem, como apenas mais uma forma de vida entre as demais, no todo cósmico.

2.2 Interações entre os personagens e o espaço rosiano

Neste ponto partiremos de algumas considerações gerais acerca do espaço literário, de sua percepção e de sua dinamicidade para, em seguida, focalizarmos aspectos relacionados a esse espaço e suas interações com os personagens nos textos “Uma história de amor” e “O recado do morro”, constituintes do *corpus* da presente tese.

Refletindo acerca do conceito de espaço no âmbito artístico, Bosi (1985, p. 18) aponta que “o espaço e o tempo são categorias universais que preexistem a todas as artes, e de todas são a matéria primeira, recebem de cada uma delas um tratamento que jamais dispensa medida”.⁵⁹ Preexistente em todas as artes, em uma abordagem do espaço como categoria narratológica por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2002), os estudiosos comentam:

o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história [fábula], o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens, cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc. (REIS; LOPES, 2002, p. 135)

Nas análises dos textos rosianos a seguir demonstraremos como, de fato, o espaço é mais que mero “cenário” que sirva “ao desenrolar da ação”. Elaborado com base referencial no espaço sertanejo, sua estrutura que abarca os seres e objetos ficcionais também funciona como o elemento articulador entre os demais elementos constituintes dos textos literários. Assim, suas propriedades intrínsecas são concatenadas com as tensões íntimas dos personagens, com suas caracterizações físicas e psicológicas e com suas atitudes no desenvolvimento das ações narrativas.

Conforme as considerações de Soethe acerca deste ponto,

podemos definir o espaço literário como o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa,

⁵⁹ Nessa linha de raciocínio, é essencial levar em consideração o conceito de “cronotopo” desenvolvido por Mikhail Bakhtin, que discute a impossibilidade de separação das categorias de tempo e espaço. Cf. BAKHTIN, 1988, p. 211.

textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. (SOETHE, 1999, p. 101)

Assim, o espaço ficcional, tido como referência discursiva, é a estrutura no texto literário que abarca seus próprios agentes perceptivos, os personagens e narradores, que também são referências discursivas. Acerca disso, conforme salienta Soethe (2007, p. 223), “fruto da percepção de um sujeito ficcional diante de seu entorno e dos objetos [...] só há, em literatura, espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo”. Desta maneira, a percepção do espaço será sempre dinâmica, pois, como tais agentes perceptores interagem constantemente com o espaço ficcional e estas interações paulatinamente moldarão suas identidades, isto faz com que suas percepções também sejam alteradas, o que gera dinamicidade na percepção subjetiva do espaço, motivo pelo qual este não é estanque. Com base nessa dinamicidade, Zubiaurre destaca:

as diferentes percepções do mundo físico por parte de cada uma das personagens e ainda a alteração que o estado de alma produz na capacidade perceptiva são garantias de mobilidade e dinamismo. Não só muda a luz atmosférica: a coloração da paisagem depende em grande medida da opacidade ou luminosidade deste prisma incorporado em cada personalidade e ainda em cada fase ou estado da emoção humana. (ZUBIAURRE, 2000, p. 138)

Assim, estas dinâmicas interações funcionam como vias de mão dupla, exercendo influências mútuas, como destacaremos nas análises literárias a seguir.

Tendo por base a perspectiva de Theodor Adorno (1970), que defende a abordagem analítica das obras de arte centrada na noção de primazia do objeto, os disparadores para o desenvolvimento dos estudos analíticos a seguir serão os próprios textos literários, a partir dos quais lançaremos mão do aparato teórico e de reflexões desenvolvidas pela crítica especializada que possam auxiliar como instrumentos analíticos complementares.

2.2.1 A ruptura dos vínculos entre o humano e o meio natural: o definir da vida

Em “Uma estória de amor”, um dos pontos relevantes do texto recai sobre os vínculos existentes entre os personagens, os animais e o espaço natural em que se inserem, aspecto que será destacado no caso contado pelo velho Camilo, ponto fulcral

da narrativa. Tal aspecto será discutido também, mesmo que às avessas, com base nas atitudes do vaqueiro Manuelzão, o qual, cego pela noção de “progresso”, alienado e arrastado pela dinâmica das engrenagens sociais, tomará atitudes que cortarão gradativamente suas raízes com os elementos constituintes do espaço natural, o que lhe acarretará uma vida sem harmonia com o meio natural, sofrida e infeliz.

Como partiremos de representações das alterações ocorridas no espaço geográfico para, de modo análogo, observá-las no espaço verbalmente construído no texto literário, é válida neste contexto uma consideração do geógrafo Milton Santos acerca das transformações espaciais:

No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, [...] fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina. [...] É assim que o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma. (SANTOS, 2006, p. 39)

Em seguida, o estudioso complementa que, devido a tais intervenções humanas, “cria-se uma configuração territorial que é cada vez mais o resultado de uma produção histórica e tende a uma negação da natureza natural, substituindo-a por uma natureza inteiramente humanizada” (SANTOS, 2006, p. 39). Com base nesse referencial, de modo análogo, o espaço natural construído no texto “Uma estória de amor” mostrará alterações semelhantes, as quais constituirão traços fundamentais para o desenvolvimento da narrativa. Um dos responsáveis por tais alterações será o personagem Manuelzão, vaqueiro forte e designado a trabalhar sem descanso para o patrão Federico Freyre, dono das terras de Samarra que o designará para desbravar tais terras consideradas “inférteis” ao olhar do “progresso”. Assim, alienado de sua condição, Manuelzão atuará como agente da alteração daquele espaço e de suas dinâmicas naturais, sem consciência dos reais danos ambientais e pessoais que tais atitudes irão causar.

A caracterização deste personagem é construída tanto com base nos traços dos vaqueiros que o próprio autor conheceu em vida, em suas andanças pelo interior do Brasil, quanto por influências de textos literários abordando esse tipo humano, com destaque especial para a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a qual Rosa admirava declaradamente. Como destaca o escritor mineiro no texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, na obra *Ave, Palavra* (1970),

Foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais paisagístico, mas ecológico – onde ele exerce sua existência e pelas próprias dimensões ficcionais sobressai. [...] E as páginas [d’*Os Sertões*], essas, rodearam voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude. (ROSA, 2001-b, p. 177)

Tais aspectos também são destacados pelo próprio Euclides da Cunha na segunda parte da obra *Os sertões*, intitulada “O homem”, quando se comenta que

O vaqueiro [...] fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o, logo, intercalando-lhe agruras nas horas festivas da infância, o espantinho das secas no sertão. Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias. Fez-se forte, esperto, resignado e prático. Aprestou-se, cedo, para a luta. (CUNHA, 2011, p. 122)

A realidade social precária na qual o vaqueiro se insere exercerá fortes influências em seu modo de vida. As marcas da dura realidade vivenciada pelos vaqueiros encontram representação na construção do personagem Manuelzão, o qual teve uma infância sofrida, pois “nascera na mais miserável pobrezazinha, desde menino pelejara para dela sair, para pôr a cabeça fora d’água, fora dessa pobreza de doer” (ROSA, 2010-a, p. 163). Vítima de uma realidade social cheia de desigualdades, reafirmada por sua transmissibilidade pelas gerações seguintes, tanto pela riqueza de uma minoria quanto na penúria da massa, sugado e mastigado pelas engrenagens sociais, será impelido a trabalhar desde muito cedo, adestrado para a lida e reproduzindo as ações convencionais que contribuem para a manutenção das estruturas sociais vigentes em seu meio. Tais rotinas configuram-se como importante categoria para a compreensão dos processos sociais, pois, conforme salienta Giddens (1989, p. 111), elas “são constitutivas tanto da reprodução contínua das estruturas de personalidade dos atores em suas ações cotidianas, como das instituições sociais, afinal, as instituições se definem como tais apenas em virtude de sua reprodução permanente”.

Como destaca o narrador, “Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só” (ROSA, 2010-a, p. 161). Assim, condicionado a trabalhar incessantemente, nos raros momentos festivos de sua vida sempre sentia uma espécie de remorso por não estar na lida diária, sentimento que lhe incomoda durante sua festa: “Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa” (ROSA, 2010-a, p. 161). Este traço do personagem também se assemelha aos

destacados em *Os Sertões*: “O vaqueiro do Norte [...] tem, no meio das horas tranquilas da felicidade, a preocupação do futuro, que é sempre uma ameaça, tornando aquela instável e fugitiva” (CUNHA, 2011, p. 121). Conforme se destaca no tópico “o homem vaqueiro”, no texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o vaqueiro assemelha-se a um “bandeirante permanente. Um servo solitário, que se obedece” (ROSA, 2001-b, p. 192). Tal obediência dos trabalhadores do campo nestas relações exploratórias e a manutenção destas rotinas sociais são representadas em uma passagem do texto “Buriti”:

Trabalhador de roça tinha de vir, de madrugadinha, caminhar uma légua, para o eito. [...] De tardinha, sol entrado, outra légua, de volta em pra suas casas. – “São os usos...” O mundo era duro. A hora de légua andada por esses trabalhadores, era tirada do pouquinho tempo que eles tinham de liberdade, para descanso e sono, porque do tempo de trabalho do patrão não seriam descontáveis. – “São os usos, conformemente”. (ROSA, 2010-b, p. 351-352)

A mentalidade desta inserção social em uma realidade de classe diante da qual é mais comum sua aceitação do que sua alteração também ecoa na fala do vaqueiro Dalberto, em *Dão Lalalão*: “– Ora, se diz, que: quem nasceu em debaixo do banco, nunca chega a se sentar” (ROSA, 2010-b, p. 138).

Imerso em uma situação de miséria, sua grande força bruta e a sua pouca consciência serão os ingredientes necessários para que Manuelzão seja muito explorado pelo rico fazendeiro Federico Freyre, latifundiário ganancioso e detentor de “tanto dinheiro que cheira a ouro e fartura, e *fede rico*” (MACHADO, 2013, p. 161), traço sutilmente sugerido no nome do personagem. Este tipo de relação exploratória entre o latifundiário e o trabalhador rural retrata “o descaso dos donos do poder para com o povo humilde, em que pesam quatro séculos de escravidão, [e que] representa um imenso atraso para a emancipação efetiva do país” (BOLLE, 2004, p. 385). Tais relações assimétricas e exploratórias, discutidas de modo representativo na literatura rosiana, também se destacam nos textos “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”, nas relações entre os donos das terras do Mutúm, do Pinhém e do Urubuquaquá com seus respectivos empregados, como discutiremos nas análises no próximo capítulo.

Alienado de sua condição e visando alcançar certo poder e o dinheiro prometidos pelo patrão, Manuelzão será colocado em um espaço natural de “mil e mil

alqueires de terra asselvajada” (ROSA, 2010-a, p. 164) para derrubar sua mata e destruir boa parte daquele espaço natural para ali iniciar a construção da estrutura que em quatro anos se tornaria a fazenda Samarra. O real interesse pelo desbravamento daquele espaço natural é do fazendeiro, porém as ações para tal finalidade e o impacto ambiental e pessoal gerado serão experienciadas apenas pelo pobre vaqueiro, pois, morando longe daquele local, “Federico Freyre nem bem uma vez por ano se lembrava de aparecer” (ROSA, 2010-a, p. 163). Tal detalhe do texto encontra novamente pontos de contatos com a obra *Os sertões*, no tópico “Servidão inconsciente”:

o fazendeiro dos sertões vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu, às vezes. Herdaram velho vício histórico. Como os opulentos sesmeiros da colônia, usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos. Graças a um contrato pelo qual percebem certa percentagem dos produtos, ali ficam, anônimos – nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – perdidos nos arrastadores e mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem. [...] encourados erguem a choupana de pau-a-pique à borda das cacimbas, rapidamente, como se armassem tendas; e entregam-se, abnegados, à servidão que não avaliam. (CUNHA, 2011, p. 126)

Essa passagem problematiza o retrato de uma realidade social recorrente no país durante muito tempo. Discutindo sobre a realidade prática do tipo de regime de trabalho destacado, o antropólogo Darcy Ribeiro comenta que este se fundava “num sistema peculiar em que o soldo se pagava em fornecimento de gêneros de manutenção, sobretudo sal e em crias do rebanho” (RIBEIRO, 1995, p. 341). O estudioso destaca que nestas relações inconscientes da exploração de trabalho, que consumia os trabalhadores por todas as horas do dia e pela vida afora, “vaqueiros e ajudantes possuíam esperança de um dia se fazerem criadores” (RIBEIRO, 1995, p. 342). Tal aspecto desta realidade social ecoa no universo literário rosiano na caracterização do personagem Manuelzão, que, “quando na bôa mira dum sonho consentido, ele chegava mesmo a se sobre-ser, imaginando quase assim já fosse homem em poder e rico, com suas apanhadas posses. Um dia, havia-de” (ROSA, 2010-a, p. 163). Assim, tais condições nas quais se insere Manuelzão serão as principais responsáveis para que ele, impulsionado pela ambição de poder e de posses, altere de maneira significativa a dinâmica natural daquele espaço, que até então “era umas araraquaras. A Terra do Boi Solto” (ROSA, 2010-a, p. 165). O

personagem não possui consciência de que tais atos cortarão aos poucos seus vínculos com a natureza da qual ele também fazia parte, ocasionando-lhe problemas e angústias.

Para se estabelecer no lugar e iniciar a empreitada da construção destrutiva, o personagem escolhe fazer sua moradia ao lado de um riachinho, pois, semelhante a um Buriti enraizado às margens de uma vereda, de modo prático, poderá usufruir o fluído elemento vital:

se solambendo por uma grota, um riachinho descia também a encosta, um fluvial, cocegueando de pressas, para ir cair, bem em baixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de-Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco. Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com rogojeio e suazinha algazarra – ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. (ROSA, 2010-a, p. 168-169)

A necessidade desse elemento natural para a existência é responsável pelo fato de que desde um minúsculo povoado até as grandes civilizações da história, suas origens comumente se dão nas proximidades de algum curso de água. Conforme Milton Santos (2006, p. 157),

Quando tudo era meio natural, o homem escolhia da natureza aquelas suas partes ou aspectos considerados fundamentais ao exercício da vida, valorizando, diferentemente, segundo os lugares e as culturas, essas condições naturais que constituíam a base material da existência do grupo.

Pelo modo de contato estabelecido por estes povos antigos com o meio ambiente, a água e os demais elementos naturais vitais eram muito valorizados e preservados, motivo pelo qual o “meio natural era utilizado pelo homem sem grandes transformações. As técnicas e o trabalho se casavam com as dádivas da natureza, com a qual se relacionavam sem outra mediação” (SANTOS, 2006, p. 157), dado essencial para a coexistência harmonizada entre estes seres e o espaço natural. Tal maneira de relação com o espaço natural será oposta à representada no texto literário em questão, no qual, a mando do fazendeiro Federico Freyre, o vaqueiro Manuelzão executará gradativamente alterações naquele espaço natural, conforme destaca o narrador:

Chegaram, em mês de maio, acharam, na barriga serrã, o sítio apropriado, e assentaram a sede. O que aquilo não lhes tirara, de coragens de suor! Os currais, primeiro; e a Casa. A rebaixa - um alpendre cercado -; o rancho de carros-de-boi; outros ranchos; outras casinhas; outros rústicos pavilhões. Contiguavam-se os currais, ante esse conjunto, dele distanciados por um pátio e pelo eirado, largo, limpo de vegetação, porque o gado nele malhava, seu pisoteio impedindo-a. (ROSA, 2010-a, p. 165)

A conquista daquele espaço é representada pelas espécies vegetais que foram retiradas para dar lugar às novas instalações e ao gado, que impossibilita até a vegetação rasteira de voltarem a verdecer ali devido ao seu pisoteio da criação. A modificação do espaço é tamanha que restarão por ali apenas algumas árvores daquela natureza antiga, as quais figuram como um pingo de vida natural naquele campo artificializado. Como toda ação empreendida naquele local visava interesses práticos, aquelas poucas árvores restavam pura e simplesmente por esse mesmo motivo:

Ali e no pátio, onde os homens e animais formavam convivência, algumas árvores mansas foram deixadas – gameleiras, tinguís com frutas pardas maiores que laranjas, e cagaiteiras, ora em flor. Os longos cochos, nodosos, cavados em irregulares troncos, ficavam à sombra delas. Enquanto os bois comiam, as florinhas e as folhas verdes caíam no sal. (ROSA, 2010-a, p. 165)

As atitudes tomadas em prol do almejado “progresso”, assim como da riqueza e poder que deste resultariam, farão com que aquele espaço natural defina gradativamente, traço representado pela seca do riachinho:

Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou. Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. “Ele perdeu o chio...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s'embora, o riachinho de todos. (ROSA, 2010-a, p. 169-170)

Este fato é muito relevante para a narrativa, uma vez que a ausência da água, que notadamente simboliza a “fonte de vida” (CHEVALIER, 2012, p. 15), representa o esvair da vida natural a secar cada vez mais até se extinguir por completo, como já

ocorrido com muitas espécies ali. Tais mudanças naturais seriam percebidas facilmente por seres atentos aos sinais da natureza e respeitosos por ela. No entanto, a falta desta sensibilidade, devido ao foco no “desenvolvimento” financeiro em potencial naquele espaço, e a falta de consciência de que se relacionando de modo destrutivo com o meio natural aquilo mais cedo ou mais tarde iria ocorrer são sutilmente representadas pelo comentário “todos estavam dormindo”, motivo pelo qual, mesmo perante a constatação da seca do riachinho, não se dão conta daquilo ser consequência dos atos que alteraram de maneira brusca a dinâmica natural daquele lugar. Manuelzão fica conturbado e questiona-se: “de quem tinha sido o erro? [...] podia acontecer a qualquer um mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo” (ROSA, 2010-a, p. 168). A reflexão é tão rasa que não chega a cogitar o real motivo do riacho “perder o chio”. Pensa consigo que não podia prever que, após ter escolhido um lugar tão bom para fazer sua casa e fundar a propriedade, a natureza futuramente poderia fazer aquilo com ele. Sem entender o motivo que levou o riacho a secar, mas impactado pelo fato, Manuelzão entra em seu leito ainda úmido:

Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d'água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiou: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d'alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido. (ROSA, 2010-a, p. 169-170)

O contato dos “pés no fresco lameal”, tais quais as raízes de um buriti às margens de uma vereda recém-morta, mostra um sopro da conexão entre o elemento humano e o natural, com destaque para a intensidade emotiva do momento, que mostra o personagem com “o peito batendo com um estranhado diferente”. O detalhamento da cena criado pelo autor gera um efeito de plasticidade ao trabalhar com o contraste de luz e sombras projetadas nos rostos chorosos dos personagens, úmidos pelas lágrimas, tal qual o fresco leito do riachinho que Manuelzão sentia pelos pés. A ambientação da cena, composta pela tensão do momento e pela tristeza dos personagens, remete a uma espécie de velório do riachinho, que é comparado a um menino morto rodeado de seres tristes, os quais, iluminados por um frágil facho de luz, semelhante uma vela de cabeceira, choram a perda de um ente do qual sentirão muita falta. A utilização da

luminosidade neste trecho literário é altamente simbólica, representando que, por sua pequenez perante a treva espessa em que se encontravam, mesmo se deparando com aquela morte seca, aquela frágil luz não será suficiente para despertá-los do “sono” em que se encontravam em relação tanto às suas atitudes destrutivas ante a natureza quanto ao afastamento e falta da sensibilidade ante o espaço natural. Este é o autêntico erro.

Tal falta de consciência evidencia-se pelo fato de que, mesmo com a seca do riachinho, ignorado sinal da natureza, Manuelzão pensava que as coisas por ali andavam bem, uma vez que a propriedade crescia, “prosperava. – ‘Nós já espichemos por aí uns duzentos, trezentos rolos de arame...’ [...] fazenda grande confirmada. Cerca de arame de três fios; e levavam gado. Com a banda bôa da sorte” (ROSA, 2010-a, p. 184). Sendo ali a “Terra do Boi Solto” (ROSA, 2010-a, p. 165), ele não percebe que aquelas atitudes e aquele tipo de vida cortava cada vez mais seus vínculos com a natureza e com sua liberdade, pois, conforme construía as cercas que demarcavam o fim daquelas terras livres e naturais, era cada vez mais aprisionado à exploração de trabalho em que se inseria. Alienado em relação à sua condição, alterando a dinâmica natural daquele espaço, tem para si a equivocada noção de sucesso naquela empreitada pelo “progresso” concretizado, pois após quatro anos de muito trabalho, aquele espaço, antes “infértil”, agora produzia muito dinheiro, porém, para seu patrão. A coroação daquela noção de sucesso se efetivará na inauguração de uma capela ali construída, sendo esta a única existente entre todas as propriedades da região. Tal marco ocorrerá com a “Festa de Manuelzão”, como destaca o subtítulo do texto, regada a comidas, bebidas, violadas, contação de estórias e muitas rezas, marcada pela presença de pessoas de prestígio da região, como o rico senhor do Vilamão e o frei Petroaldo, representantes, respectivamente, do poder fundiário e do religioso. Conforme salienta o narrador, Manuelzão “queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquele lugar da Samarra se fundava” (ROSA, 2010-a, p. 158).

Nas ações empreendidas para a criação da fazenda Samarra é possível notar um retrato dos processos de colonização em geral, em especial, a ocorrida no Brasil: forasteiros apossam-se de “terras sem dono”, as nomeiam, delimitam a extensão territorial a ser desbravada e o fazem com mão de obra em condições de exploração. De modo a se extrair o máximo de riqueza, que ficará nas mãos do colonizador que não habita o local, o espaço e seus habitantes são explorados até o limite, sem preocupações com os impactos causados aos indivíduos humanos e ao meio ambiente. Por fim, a imposição dos valores monetários e religiosos coroa a empreitada “civilizatória”.

Mesmo em constante tristeza pela seca do riachinho ocorrida anos antes, fato que causava o transtorno de terem que ir longe buscar água, a noção de progresso e sucesso para Manuelzão era nítida, para o qual “a Capelinha e esta Festa davam a melhor prova!” (ROSA, 2010-a, p. 184). Sabia que com aquela festa para inauguração da capela sua fama iria se propagar:

Ah, todo o mundo, no longe do redor, iam ficar sabendo quem era ele, Manuelzão, falariam depois com respeito. Daí por mais em diante, nas viagens, pra lá do mais pra lá, passaria numa fazenda, com seus homens, e era a fazenda de um tal, ou filho dum tal, na quebrada dum morro, e o dono saindo na boca da estrada, para convidar: – Viva, entra, chega p'ra dentro, Manuelzão! Semos amigos velhos. Eu estive lá na sua Festa... (ROSA, 2010-a, p. 180)

No entanto, o preço por tal fama futura imaginada será caro, pois, mesmo admirado por muitos naquele dia festivo, o amargor e a infelicidade de sua vida evidenciam-se mesmo durante a festa. Conforme destaca Bueno (2006, p. 25) em relação aos personagens rosianos, “afastado da natureza, indo mesmo contra ela, o homem não pode se encontrar”. Todavia, a “fama” momentânea intensifica em Manuelzão a cegueira acerca de sua real condição enquanto um mero trabalhador explorado por Federico Freyre. Como o patrão nunca aparecia por ali, “Manuelzão valia como único dono visível, ali o respeitavam” (ROSA, 2010-a, p. 163). Imbuído por esta ilusão de poder de proprietário, que fizera com que chegasse a enterrar sua mãe naquele lugar, gabava-se que “na Samarra todos enchiam a boca com seu nome: de Manuelzão. Sabiam dele” (ROSA, 2010-a, p. 164). Essa equivocada noção também é percebida no momento em que ele, todo cheio de si, dono da festa, cogitara escrever seu nome, Manuel Jesus Rodrigues, “debaixo do título da Santa, naquelas bonitas letras azuis, com o resto da tinta que, não por pequeno preço, da Pirapora mandara vir” (ROSA, 2010-a, p. 158). Tinha a nítida convicção de que “ali na Samarra ele era o chefe” (ROSA, 2010-a, p. 159), o que destaca a alienação de sua real condição.

Agindo como dono da propriedade, abusa do poder alcançado pela posse fundiária, pois se imagina no direito de mandar em tudo e em todos que vivem em “suas” terras ou mesmo na região. Tal marca é observada na prepotência que possui em relação a João Urúgem: “estúrdio, um homem-bicho, [...] que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas vevia solitário, no pé-de-serra [...] onde o urubú faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato” (ROSA,

2010-a, p. 176). Vivendo em outra dinâmica, com uma forte interação e aproximação dos elementos e do espaço natural, “João Urúgem aprendia a conhecer, dos matos, dos bichos, ele sabia era de um modo diferente do que as outras pessoas. [...] João Urúgem conversava com os entes do mato do pé-de-serra – se dizia” (ROSA, 2010-a, p. 215). Condicionado para perceber aquele tipo de vida como um problema, Manuelzão tinha convicção de que “o certo, de cristão, havia de ser terem ido pegar aquele, no cujo mato, no pé-de-serra, [...] dar banho nele, rapar os cabelos, cortar as unhas das mãos e dos pés, tratar direito, dar preceito... O lugar carecia de progressos” (ROSA, 2010-a, p. 210). Essa sua ânsia pelo tal “progresso civilizatório” somada ao espírito de senhor das terras faz com que ele, além de desrespeitar João Urúgem, queira explorá-lo para o que lhe fosse conveniente: “imaginava se, com afinco, se não tinha algum jeito de se aproveitar no útil aquele ser: ensinando o Urúgem a zelar, que nem um meio-posteiro – para informar notícias e tanger de volta para a Samarra qualquer rês que arribasse no pé-de-serra?” (ROSA, 2010-a, p.211). Arrastado pela dinâmica social vigente que objetifica os humanos em prol da manutenção de seu funcionamento, Manuelzão, vítima disso, também passa a encarar as pessoas ao redor nesta mesma perspectiva.

Essa postura de prepotência acarretará em seu abuso de poder na imposição da separação entre o velho Camilo e Joana Xavier:

Velho Camilo se sabe tinha morado mais de uns seis meses, na cafúia, com a Joana Xavier. De lá pegara a vir, dias em dias, à Samarra, pedir um feijãozinho, um sal. Daí muito se disse que aquilo não resultava bem, os dois, não dava. Somente se vê: eles necessitando da caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados. Tinham de se apartar, **para a decência**. Mais o velho Camilo e a Joana afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias. Pois então, melhor, aí é que não precisavam de estanciar juntos. A gente ou é angú ou é farinha. Se apartaram. O velho Camilo veio para a Samarra, **teve de vir: se deu ordem**. (ROSA, 2010-a, p. 211, grifo nosso)

Conforme destacado, o peso das convenções sociais transforma Manuelzão tanto em objeto de opressão quanto em sujeito opressor. Por mais que esta separação forçada faça-os sofrer muito, Manuelzão fica indiferente a isso, uma vez que, como senhor dali, se via no direito e no dever de regular o modo de vida e os costumes dos habitantes daquela região com base na “decência” convencionada. “A de menos que ele, Manuelzão, como chefe, como dono, é que ia ter mãezice de tolerar os casos, coisa que a todos desapraz? Procedeu. Se penavam por conta disso, era a vida em seus restantes, não se carecia de ter escrúpulo” (ROSA, 2010-a, p. 212).

Impelido à busca pelo progresso da Samarra, caminho para o poder e o sucesso financeiro, é alienado em relação à sua condição e aos impactos causados por seus atos. Assim, encara os vínculos pessoais como necessários apenas quando puderem proporcionar o crescimento dos negócios e da propriedade. Fora adestrado para pensar que “trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas. Ele Manuelzão nunca respirara de lado, nunca refugara de sua obrigação. Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo. Tempos duros, que o Adelço de certo não tinha conhecido” (ROSA, 2010-a, p. 204). Assim, além de se apartar dos laços com os elementos constituintes do espaço natural, também não estabelecerá vínculos afetivos com as pessoas em geral, nem mesmo com a mãe de seu filho ou com o próprio filho, o Adelço:

Filho natural, nascido de um curto acaso, no Porto Andorinhas, e ali deixado, Manuelzão não o vira, ao todo, mais de umas três vezes. E ele estava agora com perto de trinta anos, se chamava **Adelço de Tal**, [...] **com Manuelzão nada se parecia**. A mãe morrera pontual, Manuelzão não se lembrava do nome dela. Mas esse Adelço se casara, tinha sete meninos pequenos, a mais velha com sete anos. (ROSA, 2010-a, p. 166, grifo nosso)

Além de não se lembrar sequer do nome da mãe de seu filho, tal frieza e falta de vínculos afetivos são salientadas na ausência de quaisquer semelhanças com o filho, seja de aparência física ou modo de ser de Adelço, carência ressaltada ainda pela inexistência do sobrenome paterno, sendo o personagem conhecido apenas como “Adelço de Tal”. Esses aspectos também são observados em relação aos netos, os quais são citados apenas como números, sendo a única caracterização deles a referência à idade da criança mais velha, o que serve para intensificar toda esta carência de vínculos ao destacar o tempo de afastamento já decorrido.

No entanto, ao chegar àquelas terras para iniciar a construção da fazenda Samarra, Manuelzão resolve buscar o filho e a família dele para que viessem morar ali: “Manuelzão foi buscá-lo. E ele veio, com todos. Os tempos estavam ruins em toda a parte, e não era fácil alguém resistir a um convite assim de Manuelzão, tão forte a ação dele prometia à gente lucro de progresso” (ROSA, 2010-a, p. 166). Porém, evidencia-se que o filho é trazido para perto não pela tentativa de iniciar a construção de algum vínculo afetivo com ele e com os netos, mas por ser encarado como mais uma possível mão de obra para o “lucro de progresso” da fazenda, sendo a oferta feita pelo pai semelhante a que também o arrastara para ali e o levava àquela condição em que se

encontrava. Esta premissa pela qual ele foi fisgado prevalece em seus atos. Até mesmo quando raramente tenta refletir sobre sua conduta, a lógica na qual fora adestrado retoma as rédeas e o coloca no seu fluxo rotineiro: “Por que os trouxera? [...] Não pensava. Nem agora chegava a mudar de parecer, do que tinha feito não se arrependia. [...] nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi. Manuelzão era o das forças, não se queixava” (ROSA, 2010-a, p. 167). Tinha para si que para que todo aquele trabalho não fosse perdido, “carecia de um filho, prossequinte. Um que levasse tudo levantado, sem deixar o mato rebrotar” (ROSA, 2010-a, p. 201). Porém, sabia que Adelço o frustraria por não ter a mesma ambição. A falta de vínculos afetivos e de pontos em comum em relação aos ideais de vida influenciarão na visão negativa que Manuelzão possui do filho, justificando isso pelo fato de que “Manuelzão sabia, [...] o Adelço, que censurava, que escarnecia. Por conta de um erro” (ROSA, 2010-a, p. 168), erro este que recai na falta de tomada de consciência acerca dos seus atos e princípios de vida. A cada instante que poderia iniciar uma reflexão deste teor, a certeza do sucesso da fazenda o inibia. Agora era a festa, que devido à sua grandiosidade contava com convidados de toda a região e também de terras distantes, os quais, semelhantes a bois apartados em um pasto, iam chegando, agrupando-se: “via-se, quando se via, era mais gente, aquela chegança, que modo que sombras. [...] Todos queriam a festa” (ROSA, 2010-a, p. 175).

Pela quantidade dos convidados, imaginava-se que o barulho seria grande. Orgulhoso por ser o anfitrião de tamanho evento, “Manuelzão ali à porta se entusiasmava, público como uma árvore, em sua definitiva ostentação” (ROSA, 2010-a, p. 162). Montado a cavalo, olha por cima aquela gente toda fazendo questão de ser observado. “No alto animal, ele sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto” (ROSA, 2010-a, p. 158). Ele, que viera para aquele lugar há anos e trabalhara muito para alterar aquele espaço e criar tudo aquilo, gaba-se por tal feito. Enquanto as pessoas caminhavam em direção à capela para tirarem sua primeira impressão dela, “Manuelzão se retardava para trás, deixava que seguissem sem ele. Retomava seu posto, na culatra - conforme cumpria nas boiadas - os costumes de responsabilidade. Pudesse, sem falta de respeito, e ele teria vindo a cavalo, para se saber, para sentir aquilo melhor” (ROSA, 2010-a, p. 187-188). Novamente, suas atitudes são marcadas por ações automatizadas, costumeiras dos anos que trabalhou como vaqueiro, como o fato de acompanhar as boiadas postado sempre atrás, “no coice”, para que pudesse cuidar melhor do rebanho, exatamente o que ele faz no

momento em que os convidados seguem em direção à capela, tal qual uma mansa manada.

O espaço da fazenda Samarra, antes coberto de natureza, agora, além das marcas e utensílios estruturantes da propriedade, contava com uma multidão de pessoas que nunca antes haviam estado ali, sendo talvez proporcional em quantidade ao tanto de árvores que ele derrubara para abrir tal pátio. Ao recolher-se para deitar, Manuelzão fica pensando em tudo aquilo com certo contentamento. Enquanto não pega no sono, fica escutando Joana Xaviel contar algumas histórias. Assim, fora de sua rotina e estimulado pelas histórias de Joana, começa a refletir um pouco, recordar diversas coisas e ponderar sobre suas ações, exercício muito incomum para ele. Então, se recorda de seu ato de separar Joana Xaviel do velho Camilo, porém, querendo se eximir de qualquer abuso cometido, pensa consigo: “uns, pobres de ser, [...] viviam, porque o ar é de graça, pois. [...] Como havia de ser a vida deles dois, lá, na casinha sem dono, na chapada? [...] Como é que duas criaturas assim se gostavam? Vê-se em mundo cada coisa!” (ROSA, 2010-a, p. 210). Por não terem posses nem poder de mando, Camilo e Joana são desprezados por ele, o “chefe” dali. Também pensa que, se ele, o presente “dono” daquelas terras, não tinha ninguém para se deitar ao lado, por que eles poderiam? Se ele “sempre não sorria, nunca, e mesmo rir não ria” (ROSA, 2010-a, p. 189), porque aqueles pobres deveriam ser felizes?

Porém, neste fluxo de pensamentos, lembra que o filho, que era um vaqueiro qualquer, tinha uma bela esposa e ele não. “Leonísia era uma fonte-d’água de bonita, o Adelço não se desamarrava de perto dela. Casar, assim, era fácil!” (ROSA, 2010-a, p. 204). É interessante a associação da beleza de sua nora a uma fonte d’água, elemento natural que, além de simbolizar a fertilidade daquela mãe de sete filhos, também funciona como elemento rememorador do riachinho pleno em águas, o qual naquele instante se encontrava tão seco quanto sua relação com o filho e com a vida, de modo geral. Solitário, mesmo sendo o chefe, sua condição é triste e dura. O martiriza saber que dali uns dias seria ele mesmo que novamente teria que realizar o duro ofício levar uma boiada a um comprador, ao passo que o filho ficaria em casa com a companhia agradável da esposa. Porém, Manuelzão tenta convencer-se de que havia tomado as decisões certas e que Adelço levava aquela vida porque era um fraco, lembrando, como sendo uma virtude, o passado de dureza e a vida dos vaqueiros consumida pelo trabalho:

Ah, mas fosse querer saber dos passados. Antigamente era antigamente. Ali mesmo, na Samarra, estava um velho amigo companheiro, Acizilino, esse tinha exemplo para dar. A quando Acizilino se casou, [...] podia ter tomado folga, de gala de repouso; se tanto, se duvidar, uns dias. Mas fez questão de sair com a gente, ele casou num sábado e se saíu na segunda, com o gado, [...] por fora de uns mais de quarenta e cinco dias, ida e volta só. Não queria que o patrão e os outros pensassem que ele estava gozando a vida. Tinha vergonha de saberem que estava lá, em sua casa, em lûademéis, casado por um divertimento. Tudo se castigava comedido assim – quem cantava não dansava. Coisa bôa, a gente come é em pé, às pressas, nos intervalos. Ah – *alegria do pobre é um dia só: uma libra de carne e um mocotó...* – como se diz! (ROSA, 2010-a, p. 204-205)

Tendo Adelço escolhido fruir a vida, Manuelzão pensa que por essa conduta, que identifica como acomodada, o filho nunca alcançaria uma posição de chefe como a dele, reafirmando o equívoco de que aquela vida sem laços afetivos, focada na busca por ascensão social e poder era compensatória:

Por mesmos, ele Manuelzão não tinha se casado. [...] Pegara o agrado de mulheres acontecidas, para o consumo do corpo: [...] eram gado sem marca. [...] O destino calça esporas. Tantamente, agora, já estava melhorado de vida. [...] Nunca se casara, mas, agora, constituía de patrão. E o Acizilino, mesmo velho companheiro amigo, como sendo, para ele trabalhava de empregado. Boiada! (ROSA, 2010-a, p. 205-206)

Assim, mesmo tendo que amargar a solidão constante, tendo cogitado até deitar-se com Joana Xaviel como saída para isso, tem para si a certeza de que acertara em suas atitudes, pois aqueles que escolheram casar trabalhavam para ele como empregados. Devido a esta equivocada noção de êxito, Manuelzão imagina-se superior pela posição social ocupada.

Ali na Samarra, ele feito se fazia. Separava suas cinquenta vacas, e uns oito entre burros e cavalos, só dele. [...] Supria a Samarra: os campos vividos, berro de bom gado, o arame das cercas tomando conta do Baixio, e terrenos agrícolas, terras lavradas, o arrozal como flor. (ROSA, 2010-a, p. 205)

Centrado na ambição de poder e posse, a falta de compreensão de Manuelzão em relação à sua real condição faz com que ele recorra na rotina em busca daquele ideal para o qual fora impelido. Camponês explorado, solitário, infeliz e sem vínculo com os humanos, os animais e com o meio em que se insere, ao se vangloriar da quantidade de

metros de cerca que esticava nos campos não se dá conta de que está indo contra a dinâmica natural daquele espaço, a antiga “Terra do Boi Solto” (ROSA, 2010-a, p. 165), enclausurando ali tanto os animais quanto a si mesmo. Ele orgulha-se das alterações que realizara naquele espaço, pois, de início, “os macacos manhaneiros gritando juntos matinavam, dependurados das árvores. [...] E agora estava hospedando o padre. O senhor do Vilamão, seo Vevelho, pessoas de posse. Mais ainda havia de melhorar, e muito, tudo” (ROSA, 2010-a, p.205-206). Fica claro que, para ele, a substituição da vegetação nativa da região pela estrutura da fazenda, assim como a dos animais nativos pela presença de inúmeros convidados, entre eles pessoas ilustres para a região, era a certeza do seu sucesso, era a festa! No entanto, em um lampejo de consciência, Manuelzão relembra da seca do riachinho e do quanto ele fazia falta. Para poder ter água novamente, “toda manhã, cada por dia, o Chico Carreiro atrelava suas quatro juntas de bois, e desciam até às Pedras, o carro cheio de latas, para buscar a água do usável” (ROSA, 2010-a, p. 170-171). Isto era apenas uma parte do alto preço pago pela busca do “progresso”. Tal lembrança também resgata uma cena que o incomodara durante a festa, pois havia notado que para “fazer suas necessidades, só se via gente abundando pra debaixo dos arvoredos, na grota que tinha sido do riachinho” (ROSA, 2010-a, p. 206). Notar que o leite seco do extinto riachinho estava sendo usado como latrina ajuda a lembrar da falta que fazia aquele fluido companheiro, o som e o frescor constante de suas águas, assim como de quando

acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grota abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se alembra da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. E porque a gente não se esquecia - d'ele sendo como sempre. (ROSA, 2010-a, p. 213)

Tais lembranças de Manuelzão e o sofrimento decorrente da ausência daquele antigo elemento natural fazem com que o lampejo de consciência que tivera vá se intensificando gradativamente, o que o leva a perceber que, mesmo com o crescimento da Samarra, com a ostentação daquela festa e com a ideia da propagação de seu nome pela região, aquilo tudo era quase nada. Aquilo serviria “pra que? Só estamos repisando o que foi do bugre” (ROSA, 2010-a, p. 214). Começando a notar a efemeridade das coisas e o equívoco de suas atitudes em prol daquela perspectiva de vida, questiona-se: “Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água,

de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte” (ROSA, 2010-a, p. 214). A ausência deste pequeno fio d’água é muito representativa. Atentando ao seu antigo curso, ele descia a encosta “cocegueando de pressas, para ir cair, bem em baixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de-Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco” (ROSA, 2010-a, p. 168-169). Assim, sendo um dos afluentes do maior constituinte aquático do espaço natural do sertão, sua extinção é muito simbólica, pois explicita uma das marcas do impacto da alteração da dinâmica natural daquele espaço e, entendida em seu contexto global, representa o definhar do sertão como um todo em prol dos ideais econômicos predatórios. Assim, da mesma maneira que o riachinho morrera, outros elementos e espécies naturais dali também estavam se esvaindo, tais quais os possíveis vínculos de Manuelzão tanto com a natureza quanto com as pessoas ao seu redor devido às suas atitudes, pelas quais o único beneficiário financeiro era o verdadeiro dono das terras.

No entanto, o sono começa a chegar, o que faz com que Manuelzão cesse as tênues reflexões que iniciara: “Ô vida, bem dormida... **De vagar**” (ROSA, 2010-a, p. 216, grifo nosso). Neste trecho destaca-se a ambiguidade existente na construção textual que faz referência tanto ao ato de dormir vagarosamente que o personagem iniciará em seguida, quanto à vida “dormida” que leva ao apenas “vagar” por ela tal qual um sonâmbulo por caminhos para o qual foi adestrado. Em relação a esta atitude de vagar aleatoriamente pelo caminho da vida, se faz interessante um comentário de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 97). Assim, Manuelzão, alienado de sua condição, toma atitudes que farão com que sua real travessia seja desperdiçada diariamente. Na manhã seguinte, esquecido das pequenas reflexões iniciadas na noite anterior, Manuelzão volta ao seu estado de dormência habitual. Era o dia da grande festa, coroada por uma santa missa: “Dião de dia!” (ROSA, 2010-a, p. 204). Neste momento da narrativa, o ambiente ficcional possui grande importância para a construção estética do texto. Em relação a esse recurso narrativo, conforme aborda Arnaldo Franco Júnior,

O ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, ele é o resultado de determinado quadro de relações e “jogos de força” estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o “clima”, a “atmosfera” que se estabelece entre as personagens em determinadas situações dramáticas. Conforme o

conflito dramático se desenvolve a partir das ações das personagens, o quadro relacional estabelecido entre elas muda, alterando a situação dramática e, portanto, o ambiente. Um mesmo espaço pode, portanto, apresentar diversos ambientes. (FRANCO JÚNIOR, 2005, p. 44)

Assim, para a narração do grande dia, tal passagem literária é construída com um ambiente “solar”, em consonância com tal momento festivo:

As barras do dia quebrando, em cima da Serra dos Gerais, o roxoal da sobrealva abrida, os passarinhos instruindo, vinha por tudo o bafo de um dia que ia ser bonito. Que-queriam os periquitos. As fôgo-apagou, se dizendo alto, e os pássaros-pretos, palhaços, na brincança. Bandos de juritis, tantas, tão junto de casa. Nem eram só juritis, eram pombas-verdadeiras. E cheirava a muito boi. Vaqueiros tiravam um leite, de quinhoar com todos, as crianças, leite de graça. O sol na serra, a luz da manhã clareando por entre as pernas das pessoas, ao simples de contentes, no frio bom. [...] Até a sustância da Samarra cheirava bem de si, era um gosto aquele ar se exalar completo - terra pastada, estrume já calcado, desorvalho, os capins, frutos de flôr. [...] Então, era a festa. O borborinho, povo, meu povo. (ROSA, 2010-a, p. 217-218)

A referência à beleza da aurora e ao canto dos pássaros, o “que-queriam” dos periquitos e o início da luminosidade do dia são o prelúdio da alegria que irá ecoar naquele dia festivo. O cheiro dos bois configura-se como elemento intensificador de tal ambientação, sendo este traço recorrente na literatura rosiana, como também se nota no momento em que Riobaldo aceita seu amor por Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas*, bem como em “Buriti”, na manhã seguinte a primeira forte aproximação entre Lalinha e Iô Liodoro, como destacaremos nas análises no quarto capítulo. Neste clima psicológico solar, a agitação dos convidados começa a se espalhar pelo pátio da Samarra como “um acontecido de muitos, os espaços, uma coisa que não se podia pegar” (ROSA, 2010-a, p. 229). Logo ocorre a tão aguardada missa e, em seguida, serve-se o almoço, esperado por alguns até mais do que a missa. Então a festa se inicia com bebidas, conversas, músicas e repentes trovados aos sons de violas, rabecas e sanfonas:

*Nem não sei o quê eu canto
no meio de tanta gente,
eu trouxe muita vergonha
minha cara é muito quente...*

*É deveras, companheiros,
sertanejo do sertão
eu vinha nessa boiada*

não sabia da função...

Manuelzão gabou: – Bem trocado! (ROSA, 2010-a, p. 241)

A trova citada além de compor a cena narrativa é articulada pelo autor de maneira minuciosa para representar sutilmente o modo de vida daquele que a elogiou: Manuelzão, que tal qual um boi de manada, vaga sonambulamente e segue condicionado pelos rumos escolhidos por quem o conduz.

A festa serve tanto para concretizar o progresso da Samarra quanto para inflar o ego e alimentar a falta de consciência de Manuelzão. Admirado por tamanha festança, fica cheio de si com a chegada de dois vaqueiros de Federico Freyre, que lhe trazem uma carta do fazendeiro. Nem para festar o dono daquelas terras se dava ao trabalho de visitar aquele lugar distante, porém, sem perceber isso, Manuelzão não se contém de orgulho com aquelas linhas lidas por um terceiro, nas quais o patrão explicava sua ausência e “até desculpa ele pedia. Dava gosto. Uma carta missiva, para alto se soletrar, todos ouvissem” (ROSA, 2010-a, p. 234). Esse pequeno sopro em seu ego impulsiona-o a reafirmar de maneira impetuosa os princípios equivocados que o levaram até aquela condição e faz com que aquela fagulha de reflexão que havia ocorrido na noite anterior seja esquecida: “Aquela confiança de Federico Freyre, pelo melhor, aumentava na gente o dever de dobrar os esforços, de puxar quatral. Soante que a Samarra carecia de todo avanço, reproduzindo e rendendo, forte, até tomar conta da faixa do Baixio” (ROSA, 2010-a, p. 242). Assim, de imediato, Manuelzão abre mão de fruir o momento festivo e tenta aproveitar a ocasião para fazer negócios e aumentar a produção, o lucro, o poder, a fama, a expansão territorial, o progresso: “- Seo Purcino, está com muita farinha bôa? [...] - Seo Joaquim Polvilho, tem desse trem pra me vender, boiada do Morro Vermelho?” (ROSA, 2010-a, p. 242-243). Tal postura causa estranhamento no compadre Cupertino, o qual, de modo astuto, questiona-o: “- Uai, uê, compadre Manuelzão, arrumando negócio no meio de sua festa? - Compadre, veja. Mais antes trabalhar domingo do que furtar segunda-feira. Mesmo digo. Aqui a gente olha a garapa ainda na cana” (ROSA, 2010-a, p. 243-244). No entanto, por mais que tente usar a ocasião para negociar, por estar em meio à festa, fora de sua rotina diária, será tocado pelas expressões da cultura popular e estimulado a outros lampejos reflexivos.

2.2.1.1 *A chama da cultura popular*

Neste momento entra em destaque velho Camilo, personagem construído com base nas experiências de campo de Guimarães Rosa, como destacado no capítulo anterior, e que possui importância fundamental no desenvolvimento do texto em questão.

Devido à seca do riachinho, durante a festa, “todos que tinham sede iam pedir água na porta-da-cozinha, água das porungas grandes de barro, toda hora renovada. Aquela do pote parecia até coisa abandonada, água antiga, só o seo Camilo estava vindo beber dela; tão natural de humilde” (ROSA, 2010-a, p. 247). Ao avistar o velho e observar sua tristeza, fruto de uma vida muito sofrida e intensificada pela forçada separação de sua companheira, Manuelzão começa a ter as primeiras centelhas de consciência naquele dia. Então pensa que

Joana Xaviel devia de estar agora no meio dos cantadores, aceitando graças de homem, quem sabe. Ou, então, era só o penar de não residirem mais juntos, na cafú da chapada. Velho assim não podia gostar de mulher? A **decência da sociedade** era não se deixasse, os dois sendo pobres miseráveis, ficarem inventando aquela vida. Regra às bostas. Mas, ele, Manuelzão, era que podia mæazar? Podia socorrer de sim um caso desses, tão diverso? Mais triste que triste, triste. Tinha lá culpa?! (ROSA, 2010-a, p. 247, grifo nosso)

A adesão aos padrões sociais sem questioná-los é a base na qual o personagem sustenta sua convicção de que não havia cometido abuso na imposta separação ao casal, a qual os entristecia. As atitudes equivocadas de Manuelzão secam tanto o riachinho quanto o fluxo daquele amor. No entanto, começando a pensar sobre elas e questionando sua culpa, surge-lhe uma ponta de remorso, pois Camilo era “um velho, que merecia estima” (ROSA, 2010-a, p. 254). Porém, logo em seguida, busca repentinamente frear esta reflexão que lhe começa a incomodar, tentando subitamente convencer-se de que não possuía culpa alguma por seu ato, pois “não tinha procedido por embirra, por ruindade. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer” (ROSA, 2010-a, p. 254). Reportando sua culpa às convenções sociais, aproxima-se novamente de seu estágio comum de alienação e reprodução de ações problemáticas sem questioná-las. Por sua vez, outro fato ocorrido com Camilo volta a criar lampejos em sua consciência: isso ocorre quando o velho, questionado por Chico Brãabóz sobre as coisas boas e ruins de sua vida, explicita que seu sofrimento vinha principalmente das

injustiças contra as quais não podia lutar: “horas melhores, quando acho o que comer, e o que vestir. Horas piores, quando acho alguma malquerença, que não posso atalhar...” (ROSA, 2010-a, p. 248). Este comentário escutado por Manuelzão funciona como novo estímulo a pensar sobre sua vida, consumida por um trabalho árduo e interminável, rememorando as durezas vividas na triste lida diária, também se lembra dos trabalhos futuros, como o da boiada que teria que tocar dali a três dias, o que já lhe causa um descontentamento prévio:

A feio o berro do gado é na estrada, em desde cedo, a gente molhado de orvalho, feito se estivesse debaixo de chuvas. O sol esquenta, a lazeira, o gado naquele rém-rém, vagaroso demais, sempre no muito de poeiras. Em horas de comer, a carne-seca mal limpada, com farinhas: os bichos dela saltavam... Tudo se sofria. Maus pastos de pernoite, o arrancho nos descampados, os frios no serros... Mas, sempre tudo não tinha sido assim, toda a vida? Nada nenhum. Por que era, então, que, desta vez, repelia de ir, o escuro do corpo negava suas vontades, e depois a alma se entristecia? (ROSA, 2010-a, p. 252)

Por estar inserido em uma realidade social precária e exploratória, o contato com a natureza, da qual também é fruto, é encarado de forma negativa. Os sons e o cheiro dos bois, utilizados muitas vezes pelo autor para ambientar momentos felizes em sua obra, são encarados por Manuelzão como algo ruim, penoso. As chuvas e o sol, essenciais para o florescimento da vida, são tidos como castigos. A companhia dos bois, ao invés de agradá-lo, o incomoda, pois os animais andam em seu ritmo natural, não no ritmo da pressa do vaqueiro para chegar logo ao destino final, cumprir sua obrigação e livrar-se daquele trabalho desgastante. Assim, mesmo adestrado para tal realidade de trabalho, pela primeira vez o vaqueiro não quer exercer tal função e, só de pensar na viagem por vir, já se entristecia. Estes lampejos de consciência de Manuelzão, que tanto o angustiam, também serão os responsáveis por diminuir sua alienação em relação à sua condição de mero serviçal explorado e infeliz, uma vez que a angústia é um dos reflexos do início da tomada de consciência⁶⁰.

A Samarra. Aqui o gado aumentava. Mesmo mais do que a carne de sustento de se comer, e o de vendido de dinheiro, aquele trem, aqueles bois, formavam um consenso de respeito, uma fama. Triste que aquilo tudo não pertencesse – pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali,

⁶⁰ Cf. SARTRE, 2010.

com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as reses, em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas **angústias** de ar, a sopitação, até uma dôr-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A **aflição dos pensamentos**. Parece que eu vivo, vivo, e estou **inocente**. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, **parece que estou num erro...** Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo – acamaradados! Será que o velho Camilo **sabia** outras coisas? [...] Perguntasse ao velho Camilo. Assim, todo vivido e desprovido de tudo, ele bem podia ter alguma coisa para **ensinar...** Mas o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias. A ver, **sabia era contar histórias**. (ROSA, 2010-a, p. 262-263, grifo nosso)

A aflição dos pensamentos de Manuelzão é indício de que ele está começando a se dar conta de sua real condição social. A tênue percepção de sua “inocência” mostra o início da diminuição de sua alienação, que, no limite, poderia levá-lo a compreender que o “erro” em que imagina estar ancorado é fruto do modo de vida e das atitudes tomadas em uma busca cega pela noção de “progresso”, sendo ele mais uma vítima de um problema relacionado à dinâmica social capitalista vigente, que arrasta para o olho do furacão de maneira praticamente indefensável as pessoas que possuem poucas, ou nenhuma, condições de entender o funcionamento das suas estruturas e o resultado de seus processos sociais, sendo, inevitavelmente, mastigadas por suas engrenagens. Porém, pela condição social do personagem, este elevado grau de conscientização torna-se praticamente inacessível. Conforme discute Willi Bolle acerca dos personagens marginalizados de *Corpo de Baile*, entre os quais identificamos Manuelzão,

a visão que esses personagens têm de sua condição, de sua relação com o meio social, de seus conflitos, apreende os sintomas de uma sociedade desequilibrada, mas não chega a conhecê-los em sua extensão nem a vislumbrar suas causas. Por isso, talvez seja melhor substituir o conceito “consciência”, aplicado a esses sertanejos, por “pré-consciência”, termo proposto por Alfredo Bosi. (BOLLE, 1973, p. 141)

Nesse momento da narrativa, Manuelzão passa a perceber que sua posição de chefe de “tudo” ali não representava efetivamente quase nada. Isso faz com que, pela primeira vez, passe a notar que sua real condição social identifica-o mais com o velho Camilo do que com Federico Freyre. Parando para pensar sobre Camilo, questiona-se se ele teria algo para lhe ensinar e lembra que, mesmo não letrado, dentro de suas

ignorâncias, o velho possuía a sabedoria de contar histórias. Então, de modo impulsivo, interpela-o: “– Seo Camilo, o senhor conte uma história!” (ROSA, 2010-a, p. 264). Feliz pela solicitação do vaqueiro e pela atenção geral, o velho atende ao pedido. Então começa:

– Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão. Tinha um cavalo – só ele mesmo sabia amontar. O homem morreu. Seu filho, seu herdeiro primeiro, que ficou sendo de posse-dono da fazenda, não aguentava tomar conta do cavalo. Só o cavalo era bendito. Só esse cavalo do finado homem... (ROSA, 2010-a, p. 264)

Ele conta que um dia apareceu naquelas terras um vaqueiro desconhecido que, questionado sobre sua identidade, apenas disse: “O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro [...] enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino...” (ROSA, 2010-a, p. 266). Este “Menino” se revelará como um vaqueiro extremamente corajoso, hábil e amigável no trato com os animais, o que faz com que consiga o grande feito de domar o cavalo do finado fazendeiro. Isso o tornará um distinto peão, ou seja, um “*Campeão*” (ROSA, 2010-a, p. 266), como salienta o autor, que faz questão de destacar o adjetivo em itálico. Após este primeiro grande feito, o vaqueiro e o animal irmanam-se de tal maneira que o Menino é costumeiramente visto andando “só pelos campos, se calando com o Cavalo” (ROSA, 2010-a, p. 267). Passado algum tempo, o herdeiro da fazenda ordena que chamem todos os vaqueiros da região e lhes promete que aquele que conseguisse a façanha de pegar um Boi arreado que havia na região, quase impossível de ser capturado, além do prestígio que ganharia de todos, receberia do fazendeiro muito dinheiro e a mão de sua filha para casar.

Com tamanha oferta, uma multidão de vaqueiros parte em busca de tal proeza, dolorosa e frustrada para quase todos, ficando pelo caminho cada vez mais homens e animais feridos à medida que avançavam atrás do almejado Boi. Após um tempo, restará nessa empreitada apenas o corajoso vaqueiro Menino, que cavalga com muita velocidade e segurança levado por seu estimado Cavalo. Pela relação fraternal estabelecida entre eles, durante toda a perseguição o Menino “não deu de esporas no Cavalo” (ROSA, 2010-a, p. 277). Após muito esforço, a perseguição finaliza-se no momento em que o Boi chega à sua querência, localizada

num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doidava de ser verde - verde, verde, verdeal. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – **“Sou riacho que nunca seca...”** – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. (ROSA, 2010-a, p. 278, grifo nosso)

Possui destaque na estória contada por Camilo a riqueza da vida presente naquele espaço natural, que, por ser muito afastado, estava a salvo das destrutivas ações humanas. Pela ausência de colonização, o espaço não possui nome, sendo apenas referenciado como o local onde vivia o Boi. Diferente do ocorrido na Samarra, ali fluía a dinâmica natural da vida, motivo pelo qual havia ali um “riacho que nunca seca”. Neste espaço natural cheio de vida, o Menino e seu Cavalo se aproximaram do Boi: “Antão o Boi esbarrou. Se virou. Raspou, raspou, raspou. [...] O Vaqueiro mandou o medo embora [...] Mas o Boi deitou no chão - tinha deitado na cama. Sarajava. [...] o campo resplandecia. Se escutava o riachinho. [...] o Boi se transformoseava” (ROSA, 2010-a, p. 278). No trecho citado, o Menino, o Cavalo, o Boi e o riachinho relacionam-se de modo harmonizado para constituir o espaço natural descrito e torná-lo um campo resplandecente. Esta aproximação causa no Boi uma espécie de *transformação* que o torna mais *formoso*, como destaca o neologismo “transformoseava”, que funde os dois termos. O fato intensifica a interação do Boi com o Menino, irmanando-os a ponto de dialogarem de forma fraterna: “- *Levanta-te, Boi Bonito, ô meu mano, deste pasto acostumado!*” (ROSA, 2010-a, p. 279). Um detalhe importante é que o Boi não se entregara por estar ferido, cansado ou algo similar, mas fazia aquilo espontaneamente ao vaqueiro por reconhecê-lo como diferente de todos os demais: “- *Um vaqueiro como você, ô meu mão, no carrasco eu tenho deixado!*” (ROSA, 2010-a, p. 279). Sendo realmente diferente dos demais no modo de se relacionar com os animais e com a natureza, o Menino responde: “- *Levanta-te, Boi Bonito, ô meu mano, com os chifres que Deus te deu! Algum dia você já viu, ô meu mano, um vaqueiro como eu?*” (ROSA, 2010-a, p. 279). Para conseguir realizar o nobre intuito almejado, coloca o laço no pescoço do Boi de modo amigável e amarra-o para que ele durma ali. Não há remorso por parte do Menino em prendê-lo, pois sabia que voltaria em breve para libertá-lo definitivamente.

Então retorna à fazenda para buscar a recompensa. Por não saber o caminho de volta e pela total confiança em seu Cavalo irmão, “amontou e afrouxou a rédea. O

Cavalo virou e viajou. Viajou diretamente. Chegou lá, no estado da noite, vespra do galo cantar” (ROSA, 2010-a, p. 281). Após relatar o ocorrido, os vaqueiros receosos chegam a duvidar de tamanha valentia, porém o fazendeiro inicia uma festa para a comemoração de tal feito. Na manhã seguinte retornam à “casa do Boi” guiados pelo Menino que “jogou o Cavalão adiante, foi bater onde estava o Boi... O Cavalo governava” (ROSA, 2010-a, p. 282).

Nesse momento do texto, os personagens estavam arrebatados pelo poder da estória contada. João Urúgem, “homem-bicho”, o mais esquivo de todos personagens, estava ao pé de Camilo para apreciá-la e, de quatro patas no chão, é quem chama a atenção dos demais que, empolgados pela estória, começavam a conversar: “- Tenção de caluda, companheiros, deixa a estória terminar” (ROSA, 2010-a, p. 282). Então Camilo continua: “... O Boi estava amarrado, chifres altos e orvalhados. Nos campos o sol brilhava. Nos brancos que o Boi vestia, linda mais luz se fazia. Boi Bonito desse um berro, não aguentavam a maravilha. E esses pássaros cantavam” (ROSA, 2010-a, p. 282). O sol, que Manuelzão via como um castigo diário, volta a compor positivamente o ambiente da cena, este construído com cores claras, muita luminosidade e tendo por pano de fundo o canto dos pássaros, com uma aura amena e solar que envolve o espaço em harmonia com a grandiosa atitude arquitetada pelo vaqueiro Menino. Assim, nesse ambiente é que ele revelará sua identidade, explicitando seu nome e seu elevado caráter, marcado pelo intenso vínculo harmonioso e fraterno que possui com os animais e com o espaço natural: “- Vosmecê, meu Fazendeiro, há-de me atender primeiro, dino. Meu nome hei: Seunavino... Não quero dote em dinheiro. Peço que o Boi seja soltado. E se me dê este Cavalo” (ROSA, 2010-a, p. 282). Pela atitude nota-se um vaqueiro realmente diferente, pois, enquanto os demais buscavam a fama, o dinheiro e o poder oferecidos pelo fazendeiro, sendo estes os mesmos objetivos desejados por Manuelzão, Seunavino almejava, primeiramente, o reconhecimento por sua coragem e destreza, em seguida, com o poder deste reconhecimento, desejava ser prontamente atendido em dois nobres desejos: a liberdade do admirado Boi e a companhia para sempre daquele estimado Cavalo.

Mantendo a construção harmônica entre o plano do conteúdo e o da estrutura formal do texto, o solene pedido do vaqueiro também é envolto em uma ambientação novamente clara, amena, composta pela beleza de toda natureza destacada pelo brilho da luz do sol, que também realça a beleza do Boi e equipara o cenário ao ato elevado por vir. A linguagem literária utilizada para um pedido tão nobre é construída à altura,

por meio de uma estrutura com cadência musical comum aos textos poéticos, podendo ser o parágrafo segmentado em versos com um padrão rítmico elaborado em heptassílabos e octassílabos, contando ainda com a presença de rimas:

1 - _ Vos / me / **cê**, / meu / Fa / zen / **dei** / ro,
 1 / 2 / **3** / 4 / 5 / 6 / 7 /
 2 - há / de / **me - a** / ten / der / pri / **mei** / ro,
 1 / 2 / **3** / 4 / 5 / 6 / 7 /
 3 - di / no. / Meu / **no** / me - hei: / Seu / na / **vi** / no...
 1 / 2 / 3 / **4** / 5 / 6 / 7 / **8** /
 4 - Não / que / ro / **do** / te - em / di / **nhei** / ro.
 1 / 2 / 3 / **4** / 5 / 6 / 7 /
 5 - Pe / ço / que - o / **Boi** / se / ja / sol / **ta** / do.
 1 / 2 / 3 / **4** / 5 / 6 / 7 / **8** /
 6 - E / se / me / **dê** / es / te / Ca / **va** / lo
 1 / 2 / 3 / **4** / 5 / 6 / 7 / **8** /

O parágrafo, quando transcrito em estrofe, contém seis versos, sendo o 1º, o 2º e 4º heptassílabos rimados entre si (**Fazendeiro** / **primeiro** / **dinheiro**). O 3º, o 5º e o 6º versos são octassílabos, também rimados entre si, tendo o 3º verso uma rima interna (**dino** / **Seunavino**), e o 5º e o 6º versos com a presença de rimas toantes, caracterizadas pela identidade sonora apenas nas vogais, detalhe poético mais raro: **soltado** / **Cavalo**.

Assim, esta construção de linguagem altamente elaborada harmoniza-se com o elevado pedido do vaqueiro, suscitando aos ouvintes a percepção da intensidade do vínculo fraternal estabelecido entre Seunavino, os animais e a natureza, a estória de amor sugerida pelo título do texto. A representação desta integração que envolve esses seres é notada na singela aproximação entre Seunavino e o Boi, que “da água do riachinho, eles dois tinham juntos bebido” (ROSA, 2010-a, p. 281). Pela descrição evidencia-se que pelo respeito e entendimento do ilustre vaqueiro em relação à natureza, encara-a, assim como aos animais, em par de igualdade, e não como seres e elementos existentes apenas para servi-lo, como o raciocínio convencional do humano “civilizado”.

O velho Camilo, que carrega aquela bela estória consigo, em partes, age de forma semelhante, como se observa no momento em que ele, miserável, ganhara um frango de Manuelzão e, ao invés de matá-lo para comer ou cuidá-lo como posse sua, solta-o para que volte a viver livre na natureza:

“Qu’ê do frango-d’água, seo Camilo?” “– O frango d’água? Senhor Manuelzão, o frango-d’água eu soltei para os matos, de volta. É

dúvida?” Levara-o até à descida de uma gruta, o pássaro não tinha podido correr, quando de repente solto. Meio voou, tornou a pousar, daí garrou vôo novo, se escondeu em baixo de arvoredos, em caminho para fileira de buritizal. (ROSA, 2010-a, p. 231-232)

Levando uma vida sem apego a bens materiais ou ambições, um dos princípios de Camilo é a simplicidade, aspecto também presente em seu discurso, pois a estória que contara era uma “cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado” (ROSA, 2010-a, p. 280). Na estória contada por Camilo destaca-se a coerência na relação entre sua forma e sua intenção comunicativa, uma vez que, voltada principalmente às pessoas de tradição não-letrada, em linguagem simples, porém carregada de traços poéticos, sua enunciação oral é agregadora, acessível a todos que puderem escutá-la. Eis mais uma das muitas virtudes das expressões populares, tão valorizadas pelo escritor mineiro. Será por estas marcas que Manuelzão, analfabeto, como notado na sua falta de condição para ler a carta enviada pelo patrão, poderá ser tocado pela expressão enunciada por Camilo.

Assim, aquela narração das distintas ações de um vaqueiro sem pretensão à fama, poder ou dinheiro, que abrisse mão disso para viver em feliz comunhão com os animais e com a natureza, causará um efeito revelador em Manuelzão. Devido ao contraste com as suas atitudes e princípios de vida, a estória o coloca a pensar em seus atos, o que gera o início de certo esclarecimento que o faz perceber que, visando dinheiro, poder e fama, alterara a dinâmica daquele espaço antes natural, o qual passou a chamar de Samarra, território agora cercado onde antes era a “Terra do Boi Solto” (ROSA, 2010-a, p. 165). A vida simples e feliz de Seunavino contrasta com a sua, cheia de “progresso” e tristeza. Semelhante ao espaço da “casa do Boi”, nas terras que desbravara também havia um riachinho, que agora estava seco, diferente do riacho no espaço natural sem as alterações humanas. Como ressalta o escritor a seu tradutor italiano, “o tema do ‘riachinho’, por exemplo, é recuperado em transcendência” (ROSA, 2003-b, p. 59). Esta será marcada na remissão ao início da tomada de consciência por parte de Manuelzão, sugerida quando ele diz a Camilo ao final da estória escutada: “— Está clareando agora, está resumindo...” (ROSA, 2010-a, p. 283). Arquitetado com muita minúcia, este início de “pré-conscientização” se dá naquele “Dião de dia”, claro desde seu amanhecer.

Deste modo, a “estória de amor” contada por Camilo mostra a importância decisiva que possui no texto em questão, o qual, como o próprio Guimarães Rosa relata a Edoardo Bizzarri, “trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos, e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel quase sacerdotal, dos contadores de estórias” (ROSA, 2003-b, p. 91). Tirando o protagonismo da esperada missa rezada pelo frei Petroaldo, a narração de Camilo torna-se o momento mais importante da festa de Manuelzão, ocupando papel central no texto e, por mais que ocupe uma parte menor em relação à totalidade da narrativa, por sua tamanha relevância, irá intitulá-la, deixando a “Festa de Manuelzão”, parte mais extensa do texto, em segundo plano, referenciada como subtítulo. Neste aspecto da construção formal, evidencia-se o traço de que coisas que convencionalmente possuem menos destaque muitas vezes podem ser as mais relevantes, aspecto ainda em consonância com os princípios e ações de Seunavino.

A estória contada por Camilo potencializa a questão do vínculo dos personagens com o espaço natural e seus elementos bem como com os animais, como destacamos antes. Esse vínculo, ou mesmo sua falta, constitui uma das tônicas do texto, atuando como seu *leitmotiv*. A partir da leitura da situação em que se encontra Manuelzão e das atitudes que o levaram a tal condição, o texto também proporciona um espaço para reflexão acerca de algumas das estruturas de poder que regem a sociedade, as quais, frutos de diversos processos de ordem histórica, social, ideológica e, principalmente, econômica, direcionaram os humanos para uma relação de instrumentalização e objetificação da natureza, apartando-se cada vez mais de sua noção de pertencimento e identificação com ela.

Em *O homem e o mundo natural*, Keith Thomas (2010) se manifesta sobre o corte de vínculos entre esses dois elementos na sociedade europeia do século XV, que tinha por base perspectivas teológicas cristãs. O pesquisador inglês lembra que “a visão tradicional era que o mundo fora criado para o bem do homem e as outras espécies deviam se subordinar a seus desejos e necessidades” (THOMAS, 2010, p. 21). O estudioso levanta em sua obra três razões para a consolidação desta prepotente mentalidade humana: primeiramente, baseava-se na noção de que “o domínio humano tinha [...] lugar central no plano divino. O homem era o fim de todas as obras de Deus” (THOMAS, 2010, p. 23). Mais adiante, em segundo lugar, lembra que “Martinho Lutero e o papa Leão XII afirmaram, um em 1530 e outro em 1891, que a propriedade privada constituía a diferença essencial entre os homens e os animais” (THOMAS, 2010, p. 41). Por fim, o autor salienta, em terceiro lugar, que para Karl

Marx havia sido “o surgimento da propriedade privada e da economia monetária que conduziu os cristãos a explorar o mundo natural” (THOMAS, 2010, p. 30). Assim, a noção de superioridade humana, influenciada pela religião, propriedade privada e economia monetária, funciona como disparador para o afastamento e rompimento dos vínculos humanos com os animais e a natureza, objetificando-os e tornando-os meros acessórios que serão mais valorizados e respeitados quanto maior o potencial em servir aos interesses humanos.

Tais aspectos encontram ecos no texto em análise. Eles constroem traços centrais dos objetivos almejados por Manuelzão e direcionam suas atitudes e seu modo de vida. Fruto de uma realidade social muito precária e sugado pela força centrípeta do sistema social em que se insere, o vaqueiro absorveu a máxima de que o sucesso da vida estaria no progresso financeiro e, alienado da condição exploratória em que se encontrava, entregou suas forças vitais em busca de tal ideal, aumentando ainda mais a fortuna de Frederico Freyre. Nesta linha, a demarcação do território natural enquanto propriedade e sua transformação na fazenda Samara com o intuito do acúmulo financeiro são os disparadores iniciais das ações de Manuelzão, que lhe geram a sensação de distinção e de superioridade tanto em relação aos animais e à natureza quanto aos demais humanos da região. A festiva comemoração de inauguração da capela, símbolo religioso, coroa aquele “sucesso” e simboliza a concretização daquele distinto “progresso”.

O texto “Uma história de amor”, com base na representação ficcional da realidade social em que o personagem Manuelzão está inserido e das atitudes e fatores que o levaram a tal condição, partindo de uma situação individual, atua como um “trampolim”, como citado pelo autor, para um salto reflexivo acerca dessas mesmas discussões no âmbito coletivo. Assim, Manuelzão funciona como representante de uma coletividade que, de maneira análoga, tragada pela corrente dos processos sociais, em busca de ideais semelhantes à equivocada noção de sucesso e progresso vendida ao vaqueiro, passa a figurar como a energia necessária para que girem as engrenagens de determinados sistemas, pelos quais, provavelmente, as pessoas serão mastigadas mais cedo ou mais tarde. Nessa dinâmica, o indivíduo objetificado sofrerá diversos danos, sendo um deles o afastamento dos vínculos com os demais humanos, animais e elementos constituintes do espaço natural, os quais passam a serem percebidos também de maneira objetificada. Desta forma, devido ao tratamento estético empregado pelo autor, o reconhecimento como meio para tomada de consciência operado em Manuelzão

no plano ficcional também é suscitado, de modo análogo, nos leitores. Assim, seja no âmbito interno ou externo ao texto, seja pela tradição popular oral ou pela tradição literária, devido aos efeitos estéticos gerados as reflexões e possibilidades de esclarecimento estão postas. Desta maneira, no plano textual ou na vida real, o personagem velho Camilo, contador de histórias, Camilo José dos Santos e João Guimarães Rosa equiparam-se com funções sociais semelhantes.

2.2.2 O vínculo entre personagem e espaço como meio de salvação

Em “O recado do morro” o espaço enquanto categoria literária também se destaca como um dos elementos narrativos fundamentais. A perspectiva da irmandade entre os personagens e a natureza constitui-se como decisiva no texto. Assim sendo, o principal aspecto da narrativa investigado será o modo como se estabelecem os vínculos entre os personagens e o espaço natural, com destaque para a relação entre o Morro da Garça e Pedro Orósio, estabelecida através do recado enunciado pelo morro, que será recebido por Pedro depois de diversos personagens atuarem como elos na cadeia de comunicação e o transformarem. Sendo tal enunciação aspecto capital para a percepção do vínculo entre o personagem e o espaço e por sua importância decisiva ao texto, detalharemos sua trajetória. O Morro da Garça, constituinte do espaço ficcional com base em um topônimo homônimo conhecido pelo escritor, será um elemento narrativo de muita importância ao texto, a ponto de figurar na categoria dos personagens da história. Conforme considera Adorno (1970, p. 165-166), a estrutura formal de um texto literário é responsável pela “mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma [...]. A forma procura fazer falar o pormenor através do todo”. Em “O recado do morro” um dos principais elementos narrativos responsáveis pela conexão entre as partes e pormenores do texto é o espaço literário, constituinte tanto do plano formal quanto do conteúdo e responsável por uma unificação coesa entre eles.

2.2.2.1 *Tellus Mater*

No texto em questão, os vínculos entre os personagens e o espaço natural são referenciados desde sua epígrafe, com base em uma citação de Plotino:

O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua. (ROSA, 2010-a, p. 4)

Nesta perspectiva, o espaço é encarado como uma estrutura com o potencial de abarcar todas as coisas, sendo preexistente a tudo e presente em todos os lugares. Acerca disso, Platão destaca no *Timeu*:

espaço: por ser eterno não admite destruição, enseja lugar para tudo o que nasce. É o que contemplamos como em sonhos, quando dizemos que tudo o que existe deve necessariamente estar nalgum lugar e ocupar determinado espaço. (PLATÃO, 1977, p. 69)

Esta percepção espacial encontrará consonância na estória em questão, uma vez que, nesta, o espaço natural além de possuir a mesma essência e constituição daquilo que abarca, coforme citado na epígrafe, irá proporcionar o solo firme para a existência da vida e as condições de subsistência e sobrevivência. Ainda, de maneira fraterna, o espaço natural no texto atuará como protetor daqueles que com ele são fortemente vinculados, como se notará em relação a Pedro Orósio: “catrumano, nato num povoado de vereda, no sertão dos campos-gerais. Homem de brejo de buritizal entre chapadas arenosas, terra de rei-trovão e gado bravo. [...] ele trabucava forro, plantando à meia a sua rocinha, colhia até cana e algodão” (ROSA, 2010-b, p.13). Ele é um lavrador que está em contato diário com a terra e com os elementos naturais, de onde tira seu sustento.

Libanori (2006, p. 60) comenta que, por ser a natureza a fonte de vida, “durante o ciclo pastoril, a ligação entre o homem e a Terra fez com que esta fosse considerada como uma realidade viva”. Nesta ótica, observa-se que Pedro possui raízes que o integram a esta “realidade viva” como mais um de seus elementos constituintes, “plantado” na natureza com seus pés descalços, de onde tira a essência que lhe confere a solidez que possuem em comum. A escolha do nome do personagem reforça seu

parentesco com o espaço natural, uma vez que “Pedro” relaciona-se ao vocábulo pedra. O sobrenome “Orósio” também segue esta lógica, pois, conforme Machado (2013, p. 107), é a “soma de *oros* (montanha) e *ósio* (escolhido)”. Por vezes, o personagem será referenciado como Pedrão Chãbergo: “*Pedrão* que é a grande pedra ou montanha. *Chã* que é chão, que é planície. [...] *Bergo* que é *berger*, do francês pastor, vaqueiro; mas que também guarda em si *Berg*, do alemão, pedra mais uma vez” (MACHADO, 2013, p. 107). Na verdade, o vocábulo “Berg” na língua alemã significa “montanha”, o que reafirma a escolha cuidadosa do autor em relação ao nome do personagem. Pedro Orósio ainda recebe o epíteto de “Pê-Boi”, que o associa ao animal muito característico dos Campos Gerais, com o qual se assemelha por sua força.

Devido ao seu forte vínculo com o espaço natural, é admirador da beleza e da potencialidade de vida presente nele, em especial de sua terra natal, que para ele é “o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo lá, de primeiro, se chamara Vista-Alegre.” (ROSA, 2010-b, p. 16). Pedro também é um admirador incansável da Gruta do Maquiné,

tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz – ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente que uma festa, do que uma igreja. (ROSA, 2010-b, p. 16).

Como explanado no capítulo anterior, a criação do espaço literário rosiano está frequentemente referida a espaços reais, em especial a lugares conhecidos pelo escritor em suas experiências pessoais. Esse topônimo é um bom exemplo disso.⁶¹ Natural de Cordisburgo, cidade próxima a essa gruta, e declarado admirador das belezas naturais da região, o autor plasma esse aspecto na caracterização de seus personagens. Seo Olquiste enxergue as estrelas de Cordisburgo como “as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria.” (ROSA, 2010-b, p. 16).

Além do conhecimento advindo das experiências práticas, Guimarães Rosa também possuía muito conhecimento teórico referente a estudos e pesquisas sobre os mais variados assuntos de seu interesse. Assim, o escritor não desconheceria o

⁶¹ Perscrutada na viagem realizada ao interior mineiro em 1945, este topônimo, mesmo com menor destaque, figura inicialmente no texto “Minha gente”, da obra *Sagarana* (1946), no qual o narrador tece o seguinte comentário: “a Lapa do Maquiné, onde a beleza reside” (ROSA, 2012, p. 218).

“descobridor” daquela riqueza natural, o dinamarquês Peter Wilhelm Lund, considerado o precursor da paleontologia no Brasil. Em sua segunda estadia no país, no ano de 1833, realizou uma importante viagem de estudos pelo interior do Brasil, percorrendo os estados do Rio de Janeiro e São Paulo e, em seguida, Minas Gerais, onde se instalaria e, impressionado pela beleza natural, residiria por alguns anos. Segundo Marchesotti (2011, p. 39), estudiosa das viagens do pesquisador, “Lund dirigiu-se a Curvelo e às cavernas calcárias que tanto o fascinaram. [...] A Gruta de Maquiné, em particular, despertou em Lund sentimentos inigualáveis”. Em relação ao arrebatamento ocasionado pela descoberta da beleza natural da gruta, o próprio pesquisador comenta:

Meus companheiros permaneceram durante muito tempo mudos à entrada deste templo; depois, involuntariamente, se ajoelharam e, persignando-se, exclamaram diversas vezes: “Milagre! Deus é grande!”. Foi-me impossível dissuadi-los da ideia de que esse templo deveria servir de morada a Nosso Senhor. Quanto a mim, confesso que nunca meus olhos viram nada de mais belo e magnífico nos domínios da natureza e da arte. (LUND, apud. MARCHESOTTI, 2011, p. 39)

Em relação à descrição do pesquisador, é possível observar um ponto de contato com a expressão literária rosiana no momento em que Pedro Orósio refere-se às belezas naturais da Gruta do Maquiné como incomparáveis e superiores a quaisquer obras humanas, “com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja. [...] daquilo, daquela, ninguém não podia se cansar.” (ROSA, 2010-b, p. 16).

A admiração pela natureza também está marcada no discurso do narrador nas descrições daqueles espaços naturais:

Diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo. E elas se roem, não raro, em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vulto de criaturas. (ROSA, 2010-b, p. 09).

O posicionamento do narrador na adjetivação “marvilhal” mostra a predisposição para a admiração por parte de qualquer um que entrasse em contato com aquele espaço. O método na organização da descrição é algo a se atentar: inicialmente é feita a descrição de montes e serras com muitas rochas calcáreas, que são “rochas formadas a partir do mineral calcita, cuja composição química é o carbonato de cálcio.

A procedência do carbonato pode variar, desde fósseis de carapaças e esqueletos calcários de organismos vivos”⁶². Assim, a descrição contém, além dos tipos de minérios constituintes do espaço, o histórico da formação destes minérios, ressaltando a antiga presença da vida ali, tanto a fossilizada quanto a recente, pelo vulto das criaturas. O narrador segue detalhando tais minérios com dados relevantes ao texto:

Nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração deles – o megatério, o tigre-de-dente-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas –, e homenzarros, duns que não há mais. Era só cavacar o duro chão, de laje branca e terra vermelha e sal. Montes de ossos, de bichos que outros arrastavam para devorar ali, ou que massas d’água afogaram, quebrando-os contra as rochas, quando às manadas eles queriam fugir, se escondendo do Dilúvio. (ROSA, 2010-b, p. 11)

Percebe-se na cuidadosa caracterização do tipo de formação rochosa uma abordagem geológica que intenta destacar os processos históricos da formação dos elementos minerais e das variadas formas de vidas animais e vegetais. Os restos mortais dos primeiros felinos, das hienas, dos cães, dos lobos e dos ursos das cavernas formaram as rochas sedimentares que, através de um processo longo e natural, constituíram aqueles novos espaços. Partindo destas referências antigas, com um salto temporal o narrador irá se ater minuciosamente nas formas de vidas naturais mais recentes, descrevendo as plantas e os animais contemporâneos à narração:

Agora, pelas penedias, escalam cardos, cactos, parasitas agarrantes, gravatás se abrindo de flores em azul-e-vermelho, azagaias de piteiras, o páu-d’óleo com raízes de escultura, gameleiras manejando como alavancas suas sapopemas, rechando e estalando o que acham; a bromélia cabelos-do-rei, epífita; a chita – uma orquídea; e a catléia, sofredora, rosíssima e roxa, que ali vive no rosto das pedras, perfurando-as. Papagaios roucos gritam: voam em amarelo, verdes. Vez em vez, se esparrama um grupo de anús, caracoides, que piam pingos choramingas. O carcará surge, pousado perto da gente, quando menos se espera – um gavião vistoso, que gutura. Por resto, o mudo passar alto dos urubus, rodeando, recruzando –; pela guisa esses sabem o que há-de-vir. (ROSA, 2010-b, p. 11-12)

A diversidade de vida deste espaço mostra sua fertilidade. As aves, com suas cores, sons e movimentos destacam a beleza da vida natural. Após o corte temporal

⁶² MACHADO, Fábio Bráz. **Museu Heinz Ebert**: Departamento de Petrologia e Metalogenia. Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Rio Claro - SP. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/museudpm/rochas/sedimentares/calcarios.html>. Acesso em 28/07/2017.

alcançado na contraposição das palavras “Dilúvio” e “agora”, há uma projeção futura feita pelos urubus que rodeiam o lugar, os quais sabem “o que há-de-vir”, ou seja, possuem conhecimento de encarar a morte como elemento constituinte e vital para aquela dinâmica natural. Evidencia-se, nessa perspectiva a ideia de conexão entre os elementos e processos para a manutenção dessa dinâmica natural, que se assemelha à noção paganista que ressalta “a interconectividade de todas as partes do Universo” (HIGGINBOTHAM, 2003, p. 21). Este traço, por exemplo, é comum à mentalidade de diversos povos antigos, para os quais “a deusa Terra apresenta dois aspectos opostos: é a mãe que alimenta, permitindo-nos viver de sua vegetação; mas por outro lado precisa dos mortos para alimentar a si mesma”. (CHEVALIER, 2012, p. 879).

Após a descrição detalhada dos minérios, plantas e animais da Gruta do Maquiné o narrador comenta a presença da vida humana diretamente relacionada às demais formas de vidas. Habitam aquelas urubuquaquaras o personagem Catraz, também conhecido como Zaquia ou Qualhacoco, assim como Gorgulho, seu irmão, também conhecido como Malaquias. O primeiro reside em uma pequena gruta ao lado da Lapa do Breu e seu irmão habita a “Lapa dos urubus”, que passa a ser conhecida como “Lapinha do Gorgulho”. Os personagens escolhem habitar esses espaços devido aos seus fortes vínculos com a natureza e visando certo isolamento em relação aos humanos, aspecto também identificado com o personagem João Urúgem, de “Uma estória de amor”, conforme discutido anteriormente. No entanto, como salienta Pedro Orósio, mesmo vivendo há mais de trinta anos dessa forma, Gorgulho “não perdeu o bom-uso de qualquer sociedade...” (ROSA, 2010-b, p. 24). Lavrador, assim como Pedro, da terra tira seu sustento com o cultivo de uma pequena roça particular: “A gente planta milho, arroz, feijão, bananeira, abobra, mandioca, mendobí, batata-dôce, melancia...” (ROSA, 2010-b, p. 25). Algumas vezes caçava pacas e também fazia balaios, que então vendia em feiras. Este personagem possui um modo de vida com semelhanças aos das primeiras comunidades indígenas que habitaram aquele espaço, mostrando influência destes também em seu modo de falar, “um engrol fanho, ou baixando em abafado nhenhêném” (ROSA, 2010-b, p. 24). Esse seu “abafado nhenhêném” pode sugerir traços de aproximações com o “nheengatu”, variante do tronco linguístico dos Tupis que, conforme o antropólogo Darcy Ribeiro (1995, p. 123), “introduzido como língua civilizadora pelos jesuítas, o dheengatu permaneceu, depois da expulsão deles, como a fala comum da população brasileira local e subsistiu como

língua predominante até 1940”.⁶³ Assim como para os índios, o vínculo com o espaço natural também é vital para Gorgulho e para seu irmão Zaquia.

O desenvolvimento das ações narrativas do texto se inicia com a formação de uma comitiva composta por seo Olquiste, ou Alquiste, estrangeiro alemão que objetiva embrenhar-se pela região dos Campos Gerais para conhecê-lo, acompanhado por frei Sinfrão, que servia de tradutor entre a língua alemã e a portuguesa, seo Jujuca do açude, fazendeiro da região que os estava hospedando e que trazia consigo o empregado Ivo, tanto para alguma ajuda durante a caminhada quanto para demonstrar seu poder fundiário. Por não conhecerem os possíveis caminhos a serem percorridos e nem os perigos do lugar, solicitam a Pedro Orósio que os guie. Inculto na cultura letrada, Pedro é um sábio habitante do meio rural, apreciador da natureza que, pelo forte vínculo que possui com ela, possui muito conhecimento para decifrar seus perigos e seu potencial de cura advindo das plantas. Nascido na região, conhece como poucos os caminhos que a comitiva intenta percorrer. Atuando como guia, o personagem exercerá uma posição semelhante à já muitas vezes ocupada por nativos de distintas regiões do país, que guiaram exploradores, viajantes e pesquisadores conduzindo-os a lugares a que não teriam acesso sem as preciosas orientações e o importante conhecimento dos moradores locais. Pensando este aspecto com base na realidade prática, Darcy Ribeiro (1995) comenta:

mais do que transmissores de modos tradicionais de sobrevivência na floresta úmida, desenvolvidos em milênios de esforço adaptativo, os índios foram o saber, o nervo e o músculo dessa sociedade parasitária. Índios é que fixavam os rumos, remavam as canoas, abriam as picadas na mata, descobriam e exploravam as concentrações de especiarias [...] Nenhum colonizador sobreviveria na mata amazônica sem esses índios que foram seus olhos, suas mãos e seus pés. (RIBEIRO, 1995, p. 313)

Com semelhança aos fatos descritos, em “O recado do morro” o personagem Pedro Orósio também atuará como os olhos, as mãos e os pés daquelas “pessoas

⁶³ Tal aspecto linguístico também encontra consonância no texto “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas Estórias* (1969), na fala do narrador oniceiro. Com base nesta consideração do antropólogo elucidam-se alguns dos neologismos criados no texto como, por exemplo, o verbo *nheengar*: “seo Siruvéio, vivia seguro com corrente pesada. [...] em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, *nheengava*.” (ROSA, 2013, p.201-202). Neste caso, o termo se refere à enunciação da fala na língua *nheengatu*. Nesta linha de raciocínio, tal neologismo ainda serve de base para a criação de outro, como bem observa Haroldo de Campos (1983, p. 577): “juntando a jaguaretê (tupinismo para onça) a desinência verbal *nhehém*, forma *jaguanhehém*, *jaguanhém*, para exprimir o linguajar das onças”.

instruídas, gente de mando” (ROSA, 2010-b, p. 15). Porém, livre para escolher, aceita o pedido pelo fato de desejarem seguir em direção ao norte, rumo à sua terra natal. Pê-Boi

queria rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, tornar a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira; pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração de geralista está sempre pedindo baixinho. (ROSA, 2010-b, p. 13)

Evidencia-se o forte vínculo com os elementos constituintes daquele espaço na ânsia em pisar descalço aquela terra, sentir o som e o frescor dos ventos, o cheiro dos campos e interagir com a “vaqueirama irmã”. Assim, em prol do resgate desta relação fraternal com os vaqueiros, os bois e com aquele espaço estimado, aceita guiar a comitiva. Imaginado a beleza do lugar, familiar a Pedro, o personagem Olquiste viera de muito longe para interagir com ela e apreciá-la. Por isso, durante o trajeto “estudava o que podia, escrevia a monte, em muito seus cadernos” (ROSA, 2010-b, p. 38). Conforme discutido no capítulo anterior, notam-se na construção do personagem Olquiste pontos de contato com o próprio escritor:

Ao dito, seu Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos. [...] Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. [...] bastantemente assentava no caderno, à sua satisfação. Quando não provia melhor coisa, especulava perguntas. (ROSA, 2010-b, p.12)

Há ainda a semelhança pela cultura letrada do personagem: “Era doutor, era sim. E doutor dos bons, de mão cheia. Homem importantíssimo” (ROSA, 2010-b, p. 81). Na ânsia de interagir e aproximar-se daquele espaço, Olquiste tenta levar dali algumas particularidades que o compõem: “num lugar recolheu a ossada inteira limpa de uma anta-sapateira, noutro ganhou uma pedra enfeitosa em formato de fundido e cores de bronze, noutro comprou para si um couro de dez metros de sucuri macha” (ROSA, 2010-b, p. 38).

Pedro Orósio, com seu vasto conhecimento da região, será seguido pelos “três padrões entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa” (ROSA, 2010-b, p. 08). Estes “padrões” representam no texto as principais estruturas de poder das sociedades urbanas: o conhecimento letrado, de seo Olquiste; a cultura religiosa, de frei Sinfrão; a autoridade fundiária, de seo Jujuca. No entanto, durante o percurso, estes aspectos

ficarão para segundo plano, tendo destaque e importância para a trajetória bem-sucedida o conhecimento não-letrado do simples catrumano, que lhe proporcionava entender com minúcia a dinâmica natural e social do lugar. Isso é destacado, por exemplo, no momento em que todos escutam ao longe “um carro-de-bois, cantando muito bonito, grosso” (ROSA, 2010-b, p. 50). Pedro Orósio vai mais além, pois consegue deduzir, apenas pelo tipo do som, que aquele carro “devia de estar com a roda bem apertada, e o eixo seria de madeira de itapicurú” (ROSA, 2010-b, p. 50).

Ocupando posição distinta devido ao seu vínculo com o espaço, Pedrão Chãbergo caminhará, ao passo que a comitiva irá montada. Como destaca Thomas (2010, p. 39), montado, “o ginete [...] proclamava não só sua superioridade social como o seu domínio da criação animal”, traços incompatíveis com Pê-Boi, que se equipara aos animais pelo parentesco natural, com os quais possui em comum sua força motriz, adquirida por seu modo de vida ligado ao meio rural. Resistente como as pedras, Pedro é um “Sansão” (ROSA, 2010-b, p. 18), como observado por seo Olquiste. Assim, com resistência semelhante aos cascos dos Bois, descalço, com seus “pés de sola grossa, experimentava-os firme em qualquer chão” (ROSA, 2010-b, p. 18).

A destreza de Pedro em se localizar e percorrer as mais diversas trilhas da região causa muito espanto em seo Jujuca: “- como é que um pode conhecer esses espigões? É tudo igual, é tudo igual... É o mesmo difícil que se campear em lugares de vargem...” (ROSA, 2010-b, p. 50). Percebe-se que essa habilidade e conhecimento são frutos de um intenso apego e familiaridade com aquele espaço, algo que seo Jujuca não possui, pois, por mais que fosse proprietário de terras naquela região, não possuía vínculo afetivo com aquele meio. Conforme destaca a socióloga Martina Löw (2013, p. 28), “os espaços podem tornar-se relevantes de diferentes maneiras, para cada grupo social. Podem ser experimentados de modo diverso”. No caso de seo Jujuca, era apenas um fazendeiro que herdara algumas terras na região sem ter efetivamente derramado seu suor nelas, com tais ações terceirizadas para seus empregados. Durante a maior parte do trajeto

a atenção dele estava no comparar as terras do arredor, lavoura e campos de pastagem, saber de tudo avaliado, por onde pagava a pena comprar, barganhar, arrendar – negociar alqueires e novilhos, madeiras e safras; Seo Jujuca era um moço muito atilado e ambicioso. (ROSA, 2010-b, p. 15-16)

Assim como o personagem Manuelzão, de “Uma estória de amor”, sua ambição não possibilitava que se aproximasse e estabelecesse vínculos afetivos com o espaço natural. Sua relação com a terra, animais e com as pessoas da região era exclusivamente pautada em interesses econômicos, motivo pelo qual irá desdenhar de Gorgulho, pois “nem casa tinha, vivia numa gruta, perto dos urubus, definitivo sozinho” (ROSA, 2010-b, p. 23), atitude semelhante ao desdém de Manuelzão com João Urúgem. Por sua vez, Gorgulho é respeitado e estimado por Pedro Orósio, com o qual se identifica pelo parentesco de serem filhos da mesma terra e dela retirarem o sustento, uma vez que “sendo a terra, com sua fonte inesgotável de existências, o espaço natural do homem, as crenças que apontam o elemento telúrico como a origem da vida valorizam-na como o princípio criador do próprio homem” (LIBANORI, 2006, p. 60).

A terra, principal elemento constituinte do espaço literário no texto em análise, irá irmanar os seres e elementos naturais com sua “**função maternal**: Tellus Mater” (CHEVALIER, 2012, p. 879). Importante elemento para a gênese da vida natural, “identificada com a mãe, a terra é um símbolo da fecundidade” (CHEVALIER, 2012, p. 879). Transmitindo a seus filhos propriedades semelhantes às suas, como destacado na epígrafe do texto, semelhante ao personagem Iô Liodoro, “fecundador majestoso” de “Buriti”, Pê-Boi também era um garanhão. Conforme destaca o narrador, Pedrão é

o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a quem bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha (ROSA, 2010-b, p. 13)

As referências à força que coloca medo nos rapazes que lhe odiavam são construídas na comparação de Pedro a “um touro ou uma montanha”, destacando suas semelhanças à força do animal e à resistência da montanha.

As inimizades geradas por essas atitudes de namorador farão com que sete homens arquitetem uma emboscada para tentar matá-lo, sendo um destes o personagem Ivo, que integra a comitiva e objetiva distraí-lo e conduzi-lo até um lugar ideal para a vingança. Mostrando uma falsa amistosidade, Ivo comenta:

“– Mal entendido que se deu, só... Má estória, que um bom gole bebido junto desmancha...” Nisso que o Ivo pelos outros respondia

também: O Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino, o Zé Azougue [...] Deixasse, que ele, Ivo, logo chegassem de volta no arraial, reunia todos, festejavam as pazes. [...] Adquiriu uma garrafa de cachaça, deviam de beber, os dois, dum copo só. E estendeu a mão, numa seriedade leal: “– Toques?!” “– Toques!” Dois amigos se entendiam. (ROSA, 2010-b, p. 39)

Pedro, que não “tinha medo de ninguém, assim descarecia de fígado ou peso de cabeça para guardar rancor. Contentava-o ver o Ivo abrir paz” (ROSA, 2010-b, p. 14). Sendo único “de sua igualha” com quem teria liberdade para conversar durante o trajeto, aceita a aproximação. O narrador comenta que “esse Ivo era um sujeito de muita opinião, que teimava de cumprir tudo o que dava anúncio de um dia fazer” (ROSA, 2010-b, p. 39), sugerindo em um primeiro momento que a amizade estava selada, mas abrindo margem para ser sutilmente percebido o fingimento do personagem e a reafirmação da promessa de vingança, sendo aquele o primeiro movimento para colocá-la em curso. Assim, o tempo e espaço percorridos enquanto Pedro guia a comitiva servirão tanto para Ivo tentar persuadi-lo e levá-lo à emboscada quanto para sua Terra-mãe enviar-lhe um recado para que ele decifre e possa se salvar a tempo, situação na qual “a terra simboliza a mãe, fonte do ser e protetora contra qualquer força de destruição” (CHEVALIER, 2012, p. 879).

2.2.2.2 *Um recado de mãe para filho*

Salientando o papel decisivo da categoria espacial para o desenvolvimento das ações narrativas nesse texto literário, merece destaque o Morro da Garça, enunciador de uma mensagem cifrada que contará com gradativas transformações até alcançar seu intento comunicativo. O recurso sonoro será o meio de propagação do recado, seja pelo som gerado pelo morro, pela oralidade das personagens ou pela musicalidade criada por Laudelim. Assim, em sua totalidade, o recado será comunicado por ondas mecânicas, definidas pelos físicos Bonjorno e Ramos (1999, p. 396) como ondas que “precisam de um meio material para se propagar”, dado espacial relevante ao texto. As sucessivas enunciações e captações por todos os integrantes dessa cadeia de comunicação se efetivarão entre seres em interação⁶⁴. Devido ao recurso da oralidade, prática comum na

⁶⁴ Esta abordagem comunicativa se baseia nas teorizações Mikhail Bakhtin (2016, p. 62), para o qual “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes

tradição popular não-letrada, ocorrerão variações na mensagem tanto pela percepção subjetiva de seus interlocutores e enunciadores quanto pela perda ou adição de informações.

O recado será constituído de maneira não convencional, motivo pelo qual será levado adiante por personagens com distintas formas de conhecimentos e percepções da realidade, contando com a contribuição de personagens considerados “loucos”, com a razão infantil, com a intuição, assim como com a expressão artística. Conforme Paulo Rónai, tal mensagem configura-se como “um recado infralógico da atmosfera e da paisagem [que] transmuda-se em verso através da cooperação de uma sequela de anormais, de senso embotado, mas de sentidos apurados.” (RÓNAI, 1958, p. 147). Assim sendo, o recado afasta-se em muito da lógica cartesiana, representativa para a formação do pensamento moderno, em especial para a ciência. Esse afastamento também é recorrente em outros momentos da produção literária de Guimarães Rosa e, referente a isso, o próprio escritor comenta em carta a seu tradutor italiano: “como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectualistas’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (ROSA, 2003-b, p. 90). Pautando-se nesta aversão, o primeiro personagem responsável pela percepção do recado será Gorgulho, que, muito vinculado a terra, captará a mensagem cifrada produzida pelo Morro da Garça. Isto se dá no momento que a comitiva há pouco o havia avistado e Pedro Chãbergo e seus seguidores estranham ao vê-lo “esbarrar” (ou seja, “parar”, como explicamos anteriormente) e comunicar-se com o morro:

de arranco, ele esbarrou, se desbraçando em gestos e sestros, brandindo seu cacete. Fazia espantos. Falou mesmo, voz irada, logo ecfônico:

– Eu?! Não! Não comigo! Nenhum filho de nenhum... Não tou somando!

Tomou fôlego, deu um passo, sem sossegar:

– Não me venha com loxias! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro!

E mais gritava, batendo com o alecrim no chão:

– Oi, judengo! Tu, antão vai p’r’as profundezas!...

De tanta maneira, sincera era aquela fúria. Silenciou. E prestava atenção toda, de nariz alto, como se seu queixo fosse um aparelho de escuta. Ao tempo, enconchara a mão à orelha esquerda.

que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas”.

Alguém também algo ouvira? Nada, não. Enquanto o Gorgulho estivera aos gritos, sim, que repercutiam, de tornavoz, nos contrafortes e paredões da montanha, perto, que para tanto são dos melhores aqueles lanços. Agora e antes, porém, tudo era quieto.
– “Que foi que foi, seu Malaquia?” – já ao lado dele Pedro Orósio indagava. (ROSA, 2010-b, p. 20)

O barulho captado faz o personagem responder com sons que irão repercutir nos paredões da montanha, destacando a interação física entre o personagem e o espaço. Gorgulho, mesmo sem compreender o recado, irá levá-lo adiante após lhe acrescentar suas impressões, o que também irá acontecer com os demais personagens, enunciadores dos elos que formarão a cadeia de comunicação discursiva do recado. Questionado por Pedro Orósio sobre o teor do que escutara, Gorgulho diz:

Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi o que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (ROSA, 2010-b, p. 31)

A complexidade da comunicação se mostra presente em todo o percurso do recado. A fala de Gorgulho, referente à sua compreensão parcial do recado, mesmo incompreendida por Olquiste devido à barreira linguística, de modo intuitivo será percebida pelo estrangeiro como algo importante: “Hom’êst diz xôiz’important!” (ROSA, 2010-b, p. 31). A não compreensão total do recado por Gorgulho destaca que “o aspecto afetivo da mensagem, seu conteúdo indistinguível e inacessível aos próprios intérpretes é mesmo a mola propulsora da sua propagação” (MARCHELLI, 2016, p. 235). O estilo de vida com forte vínculo e sensibilidade com a natureza são essenciais para que Gorgulho seja o responsável por iniciar o processo de percepção/transformação e a continuidade da comunicação da mensagem confidencial da Terra-mãe para o filho Pedro Orósio. Ao também referenciar Gorgulho com o nome Malaquias, constrói-se no texto uma intertextualidade com o profeta bíblico, responsável por reafirmar o “recado” milenarista da tradição hebraica referente à volta do messias. Entre as inúmeras alterações que o recado do morro irá sofrer, o nome em comum entre o personagem e o profeta contribuirá para a remissão direta deste feita na canção de Laudelim, como mostraremos adiante. Conforme destaca Zilberman (2006, p. 96), “a sacralização do Morro da Garça e a incorporação, pelo local geográfico, do

papel desempenhado por Deus no Velho Testamento se fortalecem graças à caracterização de Malaquias”.

Seguindo o deslocamento espacial da comitiva, assim como o roteiro do recado, ao anoitecer chegam à propriedade de seo Nhôto, onde ganharão pouso. Na manhã seguinte, Catraz, que frequentemente aparecia por ali para trocar o milho que produzia por fubá, traz consigo o recado de seu irmão. Descrito como “um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu – custoso de se acertar alguma ideia de donde, que do calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido” (ROSA, 2010-b, p. 40-41), e conhecido por seus projetos de engenhocas, como o do carro voador que seria puxado por urubus, era tido como doido. Apenas Joãozezim, menino esperto que reparava detalhadamente em tudo ao seu redor, era quem dava atenção e mais conversava com Catraz, motivo pelo qual será entre eles que o recado continuará a se moldar e ser levado adiante. Ao menino, ele comenta a recente visita do irmão e o relato da estranha experiência do recado recebido do morro. Como apenas Joãozezim dava-lhe atenção, será o único ali presente a escutar aquele recado:

Dixe que ia andando por um caminho, rompendo por espinhaço dessas serras... [...] ...e um morro, que tinha, gritou, entences, com ele, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixeu. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe e pediu... (ROSA, 2010-b, p. 44-45)

Gorgulho escutara o recado quando estava próximo à comitiva guiada por Pedro, composta de cinco homens. No entanto, tal dado é identificado com distorção na fala de Catraz, com a referência imprecisa de “seis ou sete homens”, dado passível de um lapso de memória ou mal-entendido em relação à fala do irmão, podendo este ter passado a mensagem alterada já. Logo em seguida o recado será transformado novamente na enunciação de Joãozezim ao personagem Guégue, outro que também era tido como doido e que frequentemente aparecia na casa do seo Nhôto para prestar pequenos favores à família. Guégue não é visto com seriedade pela maioria das pessoas do local, com exceção novamente de Joãozezim, o qual também era muitas vezes ignorado pelos adultos. Sendo assim, “quem ia pôr atenção no Guégue? Quem, no menino Joãozezim?”

(ROSA, 2010-b, p. 47). Porém, como com o Guégue o menino ficava à vontade, conversando de igual para igual, confia-lhe a mensagem que acabara de escutar:

– ...Um morro que mandou recado! Ele disse, o Catraz, o Qualhacôco... Esse Catraz, Qualhacôco, que mora na lapinha, foi no Salomão, ele disse... E tinha sete homens lá, com o irmão dele, caminhando juntos, pelos altos, você acredita? [...] – O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição... (ROSA, 2010-b, p. 48)

São inúmeras as confusões que Joãozezim comete alterando muitos aspectos do recado: quando diz que o Catraz “foi no Salomão” está somando ao recado uma informação que o personagem havia comentado antes de iniciar o recado: “O Malaquia conversava com ele coisas de religião, também. Tinha falado num lugar, no lugar muito estranho – onde tem a tumba do Salomão: quase que ninguém não podia chegar lá” (ROSA, 2010-b, p. 44). Além disso, para se fazer entender por Guégue, o menino acrescenta uma espada na descrição do rei, alterando novamente o que escutara ao informar que esse rei tremia as peles e não queria ser favoroso, atitudes inicialmente relacionadas a Gorgulho. Como se trata de uma criança, tipicamente acostumada a pensar no sentido literal, não entende o sentido figurado da expressão “a toque de caixa”, motivo pelo qual atribui à Morte a ação de tocar caixa em uma festa à noite e de se efetivar à traição.

Tudo isso ocorre no mesmo espaço em que a comitiva se encontra, sendo aquele recado levado adiante junto dela, pois Guégue irá integrá-la temporariamente para auxiliar Pedro em uma parte do caminho. Devido à alegria de exercer esta função naquele trecho, Guégue propositalmente erra o caminho para que pudesse ficar mais tempo com aquela companhia. Essa “doidice” do personagem é essencial para levar a comitiva e o recado ao próximo elo comunicativo: o Nominedômine. Também tido como doido,

era um homem grenhudo, magro de morte [...] deitado embaixo duma paineira, espojado em cima do esterco velho vacuum, ele estava proposto de nu – só tapado nas partes, com um pano de tanga. [...] solevava numa mão uma comprida cruz, de varas amarradas a cipó – brandia-a com autoridade. Era um doido. (ROSA, 2010-b, p. 52-53)

Em contato direto com a natureza, deitado nu sobre terra e esterco, também foge à lógica cartesiana ao pregar sobre o fim do mundo. Durante anos ele estivera no seminário de Diamantina e, após largar os estudos religiosos e sair a esmo, torna-se popularmente conhecido como Jubileu ou Santos-Óleos.

Ao avistá-lo, Guégue aproxima-se e conversam. Comenta que aquilo que ele estava falando devia ter alguma relação com o que o menino Joãozezim lhe contara, o que aguça a curiosidade do “profeta”. Então Guégue lhe conta que

foi que o Rei – isso do Menino – com a espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrado. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sinosaimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito história Sagrada... Querendo matar à traição... (ROSA, 2010-b, p. 55-56)

Além de acrescentar que eram doze o número de apóstolos, Guégue comenta que escutou aquele recado de um menino, que o havia escutado do Catraz, o da Lapinha, e para remeter a Salomão, informação já distorcida, Guégue diz “Fez sinosaimão”, como se ao contar o recado o Catraz tivesse feito um gesto referente ao *sino saimão*, termo derivado do latim *signum* e *Salomon*, que se refere à popularmente conhecida “Estrela de Davi”. Em seguida, Guégue questiona se aquilo se referia ao “fim-do-mundo” anunciado, e o Nominedômine lhe responde tratar-se do começo disso, comentando: “um arcanjo sabe o poder de palavras que acaba de sair da tua boca...” (ROSA, 2010-b, p. 55-56). Após dizer isso, levanta-se às pressas e parte com aquele recado para outro lugar. Seguindo um caminho diverso, a comitiva vai à propriedade de seo Jove, em seguida, rumo em direção a um povoado que será ponto de chegada da viagem guiada. Nesse lugar, logo também chegaria o recado aos gritos de Nominedômine, que vinha anunciando a todos sua “Boa Nova”: “... É a Voz e o Verbo... É a Voz e o Verbo... Arreúnam, todos, e me escutem, que o fim-do-mundo está pendurado! Siso, que minha prédica é curta, tenho que muito ir e converter...” (ROSA, 2010-b, p. 64). Então ele corre até a igreja e toca-lhe o sino chamando a atenção de todos do arraial. Em seguida, já dentro da igreja, começa a pregar o “recado” do juízo final:

– ...Escutem minha voz, que é a do anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles – este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte – aconforme um que cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi – batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (ROSA, 2010-b, p. 68-69)

Novamente, devido a confusões, impressões subjetivas e a soma de alguns traços intuitivos, o recado é alterado. O anjo mensageiro papudo ao qual se refere é o Guégue. Há uma associação do rei ao menino Joãozezim, dizendo sobre o rei-menino com a espada na mão. O “sinosaimão” vira o sino de Salomão. A morte à traição é anunciada para todos, enfatizando o poder da mensagem, pois aqueles que viram o poder da caveira anunciando o fim do mundo já tremeram. A lapinha do Catraz torna-se a “Lapinha de Belém”, na qual é acrescentada uma manjedoura inexistente até então. Isso ocorre porque essas informações foram “atualizadas” por um personagem com certa formação cristã, motivo pelo qual o nome Catraz vira Caifaz e o Malaquias (Gorgulho) será associado diretamente ao mensageiro bíblico, sendo ainda o Catráz associado aquele que “cá traz” o recado das bandas do norte.

Depois da “profecia”, o personagem pede a benção ao padre, que acabara de interrompê-lo, e parte com o intuito de salvar o resto do mundo. Durante o “sermão”, Pedro entra correndo na igreja no intuito de interromper Nominatedomine e esbarra no coletor, personagem também tido como doido, ao lado do qual escuta o recado. Segundo o narrador, “imaginava-se rico, milionário de riquíssimo, e o tempo todo passava revendo as contas de suas posses. Escrevia em papel, riscava no chão, entalhava em casca de árvore, em qualquer parte. [...] Aquele homem tinha uma felicidade enorme.” (ROSA, 2010-b, p. 72-73). Com base nas atitudes dele suscita-se a noção de que de nada adianta possuir bens se não ostentá-los, motivo pelo qual ele “tinha o gosto de cifrar aquelas quantias era nas paredes, porque assim todo mundo podia invejar sua fortuna” (ROSA, 2010-b, p. 72-73). Parafraseando Hamlet, nessa loucura há método.

Este personagem será o responsável pela nova transformação da mensagem que chegará a Laudelim, amigo de Pê-Boi, violeiro “trovista, repentista, precisando de viver sempre em mandria e vadiice, mas mais gozando e sofrendo por seu violão; apelido dele era Pulgapé” (ROSA, 2010-b, p. 73). Os amigos saem para ir ao cemitério, onde Laudelim buscava achar estímulos para uma composição. Porém, isso é encontrado ao cruzarem com o coletor enquanto este rabiscava sua “fortuna” na parede externa da igreja, o qual, ao vê-los, adverte Pedro Orósio: “Fim do mundo... Já se viu?! Virou a cara - avermelhado, aperuado. – Por que o senhor não pegou aquele, à força, não derrubou pela porta a fora, da igreja, zero, zezero!? [...] – Fim do mundo... O cão! Agora que eu estou tão rico...” (ROSA, 2010-b, p. 74). Indignado, mas sem parar de escrever os dígitos de sua riqueza, ele reconta o recado:

O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Dôze é dúzia - isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou o favoroso? [...] A Morte – esconjuro, credo, vote vai, câ! Carece de prender esse Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavallhada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente de Sãtomé, à revelia... [...] De que o Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... [...] Isso do mundo acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arrenego! Uma tana! Que seja p’ra o Capataz, e esta aqui p’ra o Malaquias!... (ROSA, 2010-b, p. 75)

A anunciação do fim do mundo é tida como péssima para o coletor, pois o privaria de desfrutar de toda sua fortuna. Aquilo só podia mesmo ser “invenção de gente pobre”. A referência feita por Nominatedômine a Salomão é distorcida para “Sãtomé”, assim como o nome de Catraz, já alterado para caifaz, vira o “capataz”. O recado novamente remoldado será o estímulo que Laudelim buscava para compor sua trova: “vou mais no cemitério não. Já achei...” (ROSA, 2010-b, p. 76). O violonista, “que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar” (ROSA, 2010-b, p. 76), de modo intuitivo percebe naquelas palavras algo importante, com base nas quais irá compor uma canção, a qual será a versão enunciada do recado.

Tanto o recado quanto a vingança aproximam-se de suas concretizações. Ao final daquele dia, Ivo tenta convencer Pedro a ir em direção ao local da festa que

havam combinado, onde a emboscada seria executada. Prestes a sair do arraial, Pedro é atraído pela música tocada por Laudelim em uma casa, na frente da qual “esbarra” para escutá-la. Avistado lá fora por seo Olquiste, é convidado a entrar e festarem juntos, pedido endossado por seo Jujuca e que causa grande contentamento em Laudelim. Feito isso, alegre com a presença do amigo Pê-Boi, o músico empolga-se e começa a dedilhar algo inédito, uma canção recém-composta:

Quando o Rei era menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino
de passar por traição.

Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
ganharam prendas de ouro
usaram nomes de reis.
Sete deles mais valiam:
dos doze eram um mais seis...

Mas, um dia veio a Morte
vestida de Embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor.
Disse ao Rei: – A tua sorte
pode mais que o teu valor?

– Essa caveira que eu vi
não possui nenhum poder!
– Grande Rei, nenhum de nós
escutou tambor bater...
Mas é só baixar as ordens
que havemos de obedecer.

Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.
Vou à Lapa de Belém
pra saber que foi que ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora em que nasci...

Não convém, oh Grande Rei,
juntar a noite com o dia...
– Não pedi vosso conselho,
peço a vossa companhia!
Meus sete bons cavaleiros
flor da minha fidalguia...

Um falou pra os outros seis

e os sete com um pensamento
– A sina do Rei é a morte,
temos de tomar assento...
Beijaram suas sete espadas
produziram juramento.

A viagem foi de noite
por ser tempo de luar.
Os sete nada diziam
porque o Rei iam matar
Mas o Rei estava alegre
e começou a cantar...

– escuta, rei favoroso,
Nosso humilde parecer:
.....” (ROSA, 2010-b, p. 85-87)

Laudelim plasma em forma artística aquele misto de informações captado nas palavras do coletor. Novamente há alterações e complementações no recado. Agora é o rei menino quem possui a espada na mão. Também é acrescentada uma bandeira com signo de Salomão. O ouro, representante da “riqueza” do coletor, torna-se o material das prendas ganhadas pelos doze guerreiros, numerados por Guégue. O embaixador da mensagem, o Nominatedômine, nas palavras do coletor, se transforma na morte, a qual vem da banda do norte com toque de tambor. Neste ponto, o instrumento caixa, inserido na mensagem por Joãozezim, é trocado pelo tambor com finalidade estética, pois então criaria uma rima com a palavra embaixador. Os sete guerreiros armados irão direcionar o Rei à Morte, tentando matá-lo à traição, tudo isso em uma noite de lua e com a ação do rei cantando. Estes aspectos da canção serão essenciais para a identificação/reconhecimento de Pedro Orósio com sua situação e o efeito revelador produzido.

Os ouvintes ficam fascinados com a música, assim como Pedro Orósio, que há um tempo apertado para ir ao banheiro, permanece no local até o final da enunciação artística devido à insistência de Ivo. Assim, irá escutar até o final a cantiga e sua narração sobre os setes guerreiros armados que investem contra o Rei que, por ser muito forte “de mão comum” defendia-se matando um por um dos seus traidores. Fazendo-o permanecer naquele lugar até o final da execução da canção, Ivo, sem perceber, estava minando seu plano de vingança e auxiliando a proteção da Terra-mãe a Pedro Orósio. A intensidade comunicativa daquela expressão é tamanha que Seo Olquiste, mesmo sem entender o sentido daquelas palavras cantadas em língua estrangeira, de modo intuitivo,

novamente adverte que ali havia algo “importante... importante...” (ROSA, 2010-b, p. 89).

Por sua vez, terminada a execução musical, ainda durante as palmas, Pedro sai para urinar e Ivo aproveita para continuar seu plano. Então, o convida a partir e pede que ele não convide mais ninguém. Enquanto começam a caminhar em direção ao local da armadilha, que era a mesma direção da terra natal de Pedro, o ambiente que os envolve é o de uma noite de lua cheia, como na cantiga. Na saída para o Saco-dos-Côchos Ivo encontra os companheiros de traição, como o combinado, os quais começam a rodear Pê-Boi fingindo querer agradá-lo. Após uma boa caminhada, com Pedro sendo incitado a beber a todo instante, Ivo pede que ele entregue as armas que portava, pois havia bebido demais, o que ele se recusa a fazer. A bebida o auxiliará a pensar de modo distinto do convencional, abrindo sua mente para a compreensão do recado. O plano de vingança e o salvador recado da Mãe-terra caminham juntos, pois, rodeado pelos inimigos, a todo instante Pedro relembra da cantiga do amigo Laudelim e, tal qual o forte Rei, a cantarola, ato essencial para o êxito do “recado materno”, como destaca o próprio autor em carta a Edoardo Bizzarri:

E a canção, o “recado”, opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Orósio – que sempre, de todas as vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se liga, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se *entusiasma* pela canção e canta-a. (ROSA, 2003-b, p. 92)

O autor salienta o fato de que o recado só será decifrado e compreendido por Pedro Chãbergo, seu destinatário final, quando plasmado em forma artística e cantado por ele no momento em que se aproxima de sua terra, com a qual se conecta mais ainda ao retirar as botas que lhe incomodavam a caminhar. Então, percebe que ali estava em casa, pois “Ele, Pê, era o Rei, dono dali, daquelas faixas de matas” (ROSA, 2010-b, p. 95). Assim, o conato dos pés descalços com sua terra, a embriaguez e a cantiga que não saía da cabeça relacionam-se e ocasiona uma epifania: ele, Rei dali, estava em uma noite enluarada, rodeado de sete homens armados... que o matariam à traição? Neste momento, o recado é compreendido e ele percebe a emboscada. Então, dá um bofetão em Ivo e avança sobre os demais, que tentam matá-lo. Uns são golpeados enquanto outros fogem, restando Ivo em suas mãos, que com medo implora-lhe perdão. Pedro o solta e, “com medo de crime, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o

mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais” (ROSA, 2010-b, p. 97). Mais próximo do universo da fantasia do que da racionalidade cartesiana convencional, Pedro, “pulando de estrela em estrela”, segue em direção à sua terra natal, ventre de onde fora gerado e se constituído enquanto ser, com base em sua relação diária com a terra.

Desta maneira, após acompanhar o trajeto do recado enunciado pelo Morro da Garça, um dos topônimos constituintes da Terra-Mãe, e após atentar para suas transformações e a trajetória em comum à comitiva guiada por Pedro Orósio, seu destinatário, nota-se que este recado, ponto central do texto, que, aliás, lhe confere o título, funciona em sua estrutura profunda como um representante dos fortes elos que vinculam o personagem aos elementos constituintes do espaço natural rosiano, com base em uma perspectiva de interação global⁶⁵. Conforme comenta o próprio autor em uma correspondência ao seu tradutor italiano, o texto “O recado do morro” trata da

estória de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial (ROSA, 2003-b, p.92)

Confome comenta Willi Bolle (1973, p. 82), “é justamente na caracterização dos marginalizados, dos débeis mentais, dos miseráveis, que se manifesta um talento especial do autor”.

A revelação alcançada por Pedro Orósio se dá por meio do efeito causado pela interação com a expressão artística popular. Isso nos remete ao texto “Uma estória de amor”, em que se dera algo semelhante. Tal como a relação entre o Boi e o riacho na estória contada por Camilo, a forte ligação entre Pedro Orósio e a Terra-Mãe representa

⁶⁵ Essa perspectiva telúrica também figura como questão central ao texto “*Terrae vis*”, da obra *Ave, Palavra* (1970). Este texto é fruto de uma experiência do escritor ao sobrevoar a cordilheira dos Andes e experienciar suas “irradiações telúricas – *aspirationes terrarum*. [...] a uma altura entre 4 e 5 mil metros, não deixei de interceptar a torva soturna emissão daquelas lombas cinéreas, desertas e imponentes. Juro que não se tratava de sugestão visual, mas de uma energia invariável, penetrante e direta, paralisadora de qualquer alegria. [...] E do que sabia, mais me certifiquei, quando vim a ler nas *Meditações Sul-Americanas* de Keyserling: ‘nas alturas das cordilheiras, cujas jazidas minerais exalam ainda hoje emanções como as que antigamente metamorfosearam faunas e floras, tive consciência da minha própria minerilidade’” (2001-b, p. 328). Acerca disso, o texto é concluído com a seguinte consideração: “afinal, hoje em dia está mais ou menos provado que tudo irradia. Como não irradiará o chão, com sua imensa massa, misturada de elementos? Irradia, pois, conforme o que conforme. Tenhamo-lo” (ROSA, 2001-b, p. 330).

os vínculos fraternais estabelecidos entre os elementos constituintes do espaço natural e os personagens. Estas construções literárias ilustram aspectos recorrentes na história de povos antigos que, antes da urbanização e da civilização moderna, viviam intensamente ligados a terra e em comunhão com a Natureza, de modo geral. Como destaca Libanori,

As primeiras valorizações religiosas da Terra consideravam a ela e a seus elementos constituintes (pedras, animais, árvores, nuvens, água) como uma unidade indissolúvel. [...] A Terra foi, então, cultuada como *Tellus mater*, a "mãe" protetora que gera o homem, dá a ele proventos durante toda a vida e, sobrevinda a morte, acolhe-o em suas entranhas. (LIBANORI, 2006, p. 60)

Partindo de relações como estas, o texto em questão, assim como o analisado anteriormente, possui tais princípios como disparadores para sua realização e, por meio das atitudes dos personagens e da representação de suas interações com os espaços ficcionais, suscita reflexões acerca do retorno à aproximação dos seres humanos aos seus vínculos originalmente naturais.

3. NO MUTÚM, NO PINHÉM, NO URUBUQUAQUÁ

Cada um que se vai, foge com um pouco da gente.
“A estória de Lélío e Lina” – *Corpo de Baile*

Neste capítulo discutiremos alguns textos em conjunto que compõem a obra *Corpo de Baile* objetivando estudar como os desenvolvimentos das ações narrativas se configuram devido à dinâmica social dos espaços ficcionais. Também atentaremos para as movimentações espaciais empreendidas pelos personagens, tanto na estrutura interna de cada texto quanto “saltando” de um texto para outro dentro da obra. Para isso, ao final do capítulo discutiremos a organização espacial da obra enquanto livro, destacando como as estórias que compõem *Corpo de Baile* atuam como bailarinas de um mesmo conjunto, ocupando lugares específicos minuciosamente projetados pelo escritor através de uma arquitetura literária que conta com a presença de diversos recursos que conferem unidade à obra.

3.1 *Mutúm: na beleza da paisagem natural, a precariedade social*

O texto “Campo Geral” está repleto de aspectos ligados a questões espaciais. Isso se evidencia desde seu título. Em uma primeira leitura, é natural sua associação ao espaço geográfico dos Campos Gerais, vasta extensão territorial que abrange diversos estados no interior do Brasil, referenciado frequentemente como cenário na literatura rosiana. No entanto, é essencial atentar para a diferença entre os nomes do espaço sertanejo e do espaço ficcional do texto, sendo o primeiro nomeado no plural e o segundo, no singular. Este detalhe abarca uma sutil ambiguidade criada pelo escritor, como o próprio destaca em uma correspondência a seu tradutor italiano:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “*os gerais*”, “*os campos gerais*”. Usando, então, o singular, eu desviei sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro). (ROSA, 2003-b, p. 91)

Assim, o título com ambígua referência espacial confere significação importante tanto para a espacialização do texto quanto para sua posição ocupada na composição global da obra *Corpo de Baile*. Composta por sete histórias ambientadas em diversos lugares dos campos gerais, a obra emoldura-se com os textos “Campo Geral” e “Buriti”, ambos com a questão espacial como elementos estruturais decisivos em suas constituições. Dessa maneira, as primeiras linhas da obra já convidam os leitores a ingressarem ficcionalmente nos Campos Gerais:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe **daqui**, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. (ROSA, 2010-a, p. 13, grifo nosso)

Nesta descrição inicial evidencia-se um interessante detalhe da narração: a posição espacial ocupada pelo narrador, com seu lugar de enunciação marcado com o “aqui”, identifica-se com a posição ocupada pelo leitor letrado que acompanha a história. Esse lugar será tomado como referencial para a classificação da distância do isolamento do espaço ficcional intitulado Mutúm. Localizado muito além da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas nem sequer nomeadas, comunica a noção de um mero “covoão”, muito afastado do lugar ocupado pelo narrador.

Na constituição do texto, assim como a presença de instituições e estruturas sociais materializadas em edificações como comércios, igrejas, escolas, órgãos administrativos, entre outros, mostram o grau de modernização e urbanização do espaço, a ausência destas instituições sinalizará o afastamento da convencional noção de modernidade. A trajetória de vida de Miguilim, personagem central, será construída com base em deslocamentos espaciais que representam crescentes estágios graduais nesta noção, sendo seu local de nascimento o ponto de partida e de maior afastamento do “aqui”. Como destaca o narrador, “Miguilim não era do Mutúm. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém” (ROSA, 2010-a, p. 16). O nome contribui para caracterizar o lugar como um ermo espaço de mata, pois se refere a uma espécie de árvore silvestre. Tendo passado apenas a primeira infância ali, Miguilim muda-se com a família para o Mutúm, onde viverá as experiências narradas em “Campo Geral”. Este, mesmo sendo um pouco mais próximo de outros povoados, ainda se trata de um espaço caracterizado como um “ponto remoto” em “trecho de mata”, entranhado no interior dos campos gerais, motivo

pelo qual também é nomeado por uma espécie silvestre, neste caso, o de uma ave: “aquele lugar ali de primeiro se chamava era Urumutúm, depois mudou se chamando Mutúm” (ROSA, 2010-a, p. 131). A referência a esta ave silvestre, familiar aos indígenas⁶⁶, realça o afastamento em relação ao espaço urbano.

O lugar mais próximo dali será a “Barra-da-Vaca” (ROSA, 2010-a, p. 384), como destaca o personagem Tomé, irmão mais novo de Miguilim, em “A estória de Lélío e Lina”. Nota-se que se trata de outro espaço nomeado com referência animal. Alargando o raio espacial, encontra-se a Vereda-do-Frango-d’Água e, em seguida, o povoado de Sucurijú, nome advindo da cobra popularmente conhecida como Sucuri, ambos lugares novamente nomeados com espécies animais. No povoado de Sucurijú, Miguilim fora crismado e de lá guardava a lembrança impressionadora do “Bispo – rei para ser bom, tão rico nas cores daqueles trajes, até as meias dele eram vermelhas, com fivelas nos sapatos, e o anel, milagroso, que a gente não tinha tempo de ver, mas que de joelhos se beijava” (ROSA, 2010-a, p. 16). Tendo participado de uma provável cerimônia coletiva, realizada em alguma pequena capela do povoado, a presença da religiosidade cristã oficializada marca uma distinção de tamanho entre o povoado e o Mutúm. Tal rito de sagração e a experiência em outras terras conferem a Miguilim posição de destaque em relação aos irmãos, restritos ao Mutúm, como se nota no diálogo com a irmã logo após a volta de Sucurijú: “– Você mente, você vai para o inferno! – dizia Drelina [...] – Não vou, eu já fui crismado. Vocês não estão crismados!” (ROSA, 2010-a, p. 19).

Nessa escala gradualmente crescente de modernidade, além da presença da religiosidade oficial, destacam-se ainda mais os povoados que também possuem instituições de letramento. Neste patamar se enquadra a “Vila-Risonha-de-São-Romão” (ROSA, 2010-a, p. 41), espaço elevado ao posto de vila e nomeado com referência a um santo cristão: humano, religioso e letrado. Pela possibilidade de acesso à escolaridade, Liovaldo foi levado para lá, indo morar junto do tio Osmundo Cessim, pois na realidade precária do Mutúm “não tinha quem ensinasse pautas” (ROSA, 2010-a, p. 41). Devido aos perigos que a vida no Mutúm acarretava pela presença de tantos animais selvagens, Bero faz a seguinte consideração: “– Sem os cachorros, como é que a gente ia poder

⁶⁶ Ambos os nomes são de origem tupi e referem-se à classificação da ave feita pelos índios, antigos habitantes da região, como destaca o poeta indianista Gonçalves Dias em seu *Dicionário da língua tupi*: “mutum, ave conhecida: ao menos da espécie ebamão. – *Mutum pinima*” (DIAS, 1858, p. 114). Outro estudioso do assunto, o Pe. Lemos Barbosa, em seu *Pequeno vocabulário tupi-português*, detalha: “uru: ave” (BARBOSA, 1951, p. 157); “mytu – mutum: ave [espécie]” (BARBOSA, 1951, p. 104).

viver aqui?” (ROSA, 2010-a, p. 37-38). Essa consciência do pai em relação aos perigos silvestres eleva a maldade de suas ameaças de castigo para as crianças, como reflete Miguilim: “Mas o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato. [...] Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato?” (ROSA, 2010-a, p. 25).

Vivendo naquele território ermo, sem conseguir ter uma opinião se ali era um lugar bonito ou não, Miguilim questiona as pessoas sobre isso. De sua viagem a Sucurijú, também trouxera uma impressão colhida de um desconhecido: “alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: - ‘É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...’” (ROSA, 2010-a, p. 13). Tal opinião contrasta com a de sua mãe, que “se doía de tristeza de ter de viver ali. [...] – ‘Oê, ah, o triste recanto...’ - ela exclamava” (ROSA, 2010-a, p. 13). Ciente dessa tristeza que afligia a mãe, Miguilim fica contente com a declaração escutada na viagem e se entusiasma ao imaginar que com ela poderia alterar a imagem que a mãe possuía do Mutúm:

Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado - *que o Mutúm era lugar bonito...* A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a ideia de poder trazê-lo desse jeito de cór, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas. Tão grave, grande, que nem o quis dizer à mãe na presença dos outros, mas insofria por ter de esperar; e, assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação. A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; dizia: - “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...”. (ROSA, 2010-a, p. 14)

Esta divergência de posicionamentos em relação ao Mutúm é muito importante para o desenvolvimento do texto. O contraste se dá pelo fato de que tais juízos de valores são emitidos por pessoas que possuem diferentes experiências em relação a ele. O desconhecido julga-o como bonito levando em consideração sua paisagem natural. Porém, para conhecer um espaço necessita-se conhecer sua dinâmica natural e social. Assim, apenas os habitantes do espaço conseguem ter uma noção efetiva da precária realidade social existente ali, contra as quais precisam lutar e pelas quais eram flagelados diariamente. No texto “A estória de Lélío e Lina”, o vaqueiro Aristó faz uma

pertinente consideração acerca da ontologia dos espaços, mostrando que qualquer lugar “só é triste pelas pessoas. Não tendo ninguém num lugar, não faz alegria nem tristeza...” (ROSA, 2010-a, p. 397). É profunda e coerente esta reflexão, pois os sentimentos atribuídos a tais espaços, além de dependerem da perspectiva humana, são aqueles criados pela dinâmica social vigente, frutos dos tipos de relações estabelecidas entre os seres que o habitam. É isso que faz com que Nhanina veja o Mutúm como um “triste recanto” e que confere à sua visão a maior fundamento. No entanto, Miguilim envolto em sua inocência infantil e na pouca experiência vivenciada ali até então, em um primeiro momento “achava que o moço que tinha falado aquilo era que estava com a razão” (ROSA, 2010-a, p. 15). Porém, conforme vai vivendo os problemas do lugar mudará de opinião e passará a percebê-lo com o mesmo olhar que a mãe.

Naquele buraco do mato os habitantes sofrem devido à pobreza. “Pai ficava todo tempo nas roças, trabalhava que nem um negro do cativo – era o que Mãe dizia” (ROSA, 2010-a, p. 99). Mesmo trabalhando exaustivamente, Bero não consegue alcançar sequer o mínimo de condições dignas para que vivessem ali. A pobreza é fruto da relação de trabalho exploratória estabelecida pelo dono daquelas terras. Como destaca o narrador, o pai de Miguilim

era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recurso para mandar fazer uma boa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação. (ROSA, 2010-a, p. 60)

Tentando convencer-se de que a vida ali no Mutúm não era tão precária, “Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava. – ‘Pai é dono, Dito, de mandar nisso tudo, ah os gados...’” (ROSA, 2010-a, p. 80). No entanto, Dito, irmão mais novo, porém mais esperto e consciente da realidade social em que se inserem, esclarece: “– ‘Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz’” (ROSA, 2010-a, p. 80). Então Miguilim enxerga: “Mas então é ruim, é ruim...” (ROSA, 2010-a, p. 80). Sim, as condições de vida naquele lugar são muito ruins. Além da localização afastada, as exploratórias condições de trabalho, a precariedade em relação à moradia e à alimentação, a privação ao ensino escolar e a falta de estrutura do local também os

impossibilita de ter o mínimo de acesso aos cuidados de saúde com profissionais especializados ou com quaisquer procedimentos médicos para enfermidades. Quando necessitam de ajuda precisam recorrer a seo Deográcias, um conhecido da família que “morava ali a diversas léguas, na Vereda-do-Cocho” (ROSA, 2010-a, p. 42), e possuía pequeno conhecimento em relação a alguns chás e ervas medicinais. Como ele salienta ao pai de Miguilim: “o senhor agradeça, eu esteja vindo viver aqui nestas más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita míngua, ninguém não olha p'ra este sertão dos pobres...” (ROSA, 2010-a, p. 45).

Tal realidade social em que se inserem deixa-os desamparados, fazendo com que até mesmo coisas simples se tornem grandes problemas. Isso se evidencia na enfermidade sofrida por Dito, quando “pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé; na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda” (ROSA, 2010-a, p. 110). Por mais que se esforcem para lavar o machucado diariamente, pela falta de instrução, de medicamentos e de qualquer estrutura, não são feitos os procedimentos corretos para evitar infecções. Enquanto o menino adoece cada vez mais, apresentando fortes dores de cabeças, “Luisaltino tinha trazido as pastilhazinhas, ele engolia, com gole d'água, melhorava”. (ROSA, 2010-a, p. 113-114). O quadro de saúde se intensifica com dores nas costas acompanhadas de febre e vômito, sintomas características de infecção por tétano. Porém, pela falta de estrutura para este diagnóstico, tentam curá-lo com as pastilhas, chás e rezas. A doença do personagem entristece ainda mais o lugar, dado que é representado pela ambientação criada no texto. Como apontado por seo Aristeu à Migulim acerca do irmão enfermo, “– ‘Eu acho que ele é melhor do que nós... Nem as abelhinhas hoje não espanam as asas” (ROSA, 2010-a, p. 116). As coisas seguem piorando e quando percebem que a situação estava prestes a culminar na morte do menino, o único recurso emergencial que possuem é a busca da parca ajuda acessível: “Luisaltino tornou a selar cavalo, ia tocar de galope, para buscar seu Aristeu, seu Deográcias, trazer remédio de botica” (ROSA, 2010-a, p. 116). É evidente que com aquele quadro fora de controle, que com um mínimo de estrutura poderia ter sido facilmente evitado, a ajuda dos vizinhos, os chás e rezas de Mãitina não conseguirão livrar o menino da morte.

Os problemas relacionados às faltas de condições devido ao afastamento do lugar também são representados no momento do enterro da criança, uma vez que, para tal, “os homens iam carregar o Dito, a pé, quase um dia inteiro de viagem – iam ‘ganhar dia’, diziam – mó de enterrar no cemiteriozinho de pedras, para diante da vereda do

Terentém” (ROSA, 2010-a, p. 120). A descrição do modo como transportam o corpo do menino representa bem a pobreza na qual se inserem:

Então embrulharam o Dito na colcha de chita, enfeitaram com alecrins, e amarraram dependurado na vara comprida. Pai pegou numa ponta de vara, seu Brás do Bião segurou na outra, todos os homens foram saindo. Miguilim deu um grito, acordado demais. (ROSA, 2010-a, p. 121).

Devido à realidade social do lugar e de todo seu entorno, “ninguém não tinha um retratinho do Dito” (ROSA, 2010-a, p. 124). A referência à ausência de qualquer “retratinho” guarda em si muitas informações, suscitando a pensar que este não existia pela falta de um profissional e de equipamentos que pudessem registrar fotos naquele lugar ermo, assim como pela falta de necessidade destes registros, pois eram requisitados tanto para a confecção de documentos quanto para fins afetivos, a integrarem álbuns de famílias, dois “luxos” acessíveis apenas aos abastados donos das terras. Assim, mesmo com a abundante natureza do Mutúm, as condições que o envolvem o configuram como um espaço de precariedade social, o qual “não tem recursos, não tem proteção do alto, é só trabalho e doenças, ruindades ignorâncias...” (ROSA, 2010-a, p. 128), como observado por seo Deogracias.

3.1.1 *Mutúm: o espaço da violência*

A constituição social do Mutúm condiciona aqueles que ali vivem a uma vida áspera, triste, rancorosa. Ali se impõe a “lei do mais forte”: o dono das terras explora e manda em Bero, seu empregado, que, por sua vez, manda nos ajudantes, na mulher e nos filhos, atuando como mais um elo da cadeia de violência e opressão na qual se inserem. Pela falta de instituições de proteção, são violados os direitos dos trabalhadores, das mulheres, dos idosos, das crianças, dos animais e do meio ambiente, todos cedendo espaço aos interesses de quem pode mandar. Assim, mesmo oprimido na relação de trabalho estabelecida com seo Sintra, dono das terras, na ausência deste, o chicote passa para as mãos de Bero, tornando-se este o agente da opressão no Mutúm. Cabe a ele todo poder para ditar as regras do lugar, a escolha dos castigos para tudo que julgar como errado e a execução de tais punições conforme seu contentamento.

Casado com Nhanina contra a vontade dela, como sugerido no texto, a beleza da esposa facilmente atraía outros homens e ela, descontente daquela relação, não evitava tais flertes. Ao perceber uma aproximação entre ela e Terêz, Bero repreende-a de maneira violenta, fato percebido por Dito, que o relata a Miguilim: “Mãe está soluçando em pranto, demais da conta” (ROSA, 2010-a, p. 22). Sofrendo com a situação, Miguilim responde a Dito: “Não, não... Não pode bater em Mamãe, não pode...” (ROSA, 2010-a, p. 23). Buscando intervir em tal agressão do pai, Miguilim corre até a mãe, que chorava “ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto” (ROSA, 2010-a, p. 23), e abraça-a. Perante a implacável lei que ali reinava, as vontades de Bero, a atitude do filho é tida como uma falta de respeito que deveria ser punida exemplarmente, motivo pelo qual ele é arrancado do lado da mãe e agredido:

Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirava o cinto e com ele golpeava-lhe as pernas, que ardiam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. Quando pôde respirar, estava posto sentado no tamborete, de castigo. E tremia, inteirinho o corpo. (ROSA, 2010-a, p. 23).

Tais agressões eram tão constantes que nem despertavam espanto nos irmãos e nos demais habitantes da casa, mostrando ser a violência física uma prática recorrente de Bero. A situação é banalizada de tal maneira que os adultos referem-se a ela com um tom de brincadeira: “– ‘Ei, Miguilim, você hoje é que está alçado em assento, de pelourim?’ – tio Terêz gracejava” (ROSA, 2010-a, p. 27). Na fala do personagem explicita-se a rotatividade das crianças na ocupação de tal assento após as agressões físicas. A adjetivação “de pelourim” resgata a memória da escravidão brasileira, enraizada nos infundáveis castigos corporais aos escravos, punidos em público para humilhá-los e gerar medo nos demais. Tal referência no texto revela, guardadas às devidas proporções, a postura de capitão do mato ocupada por Bero, aspecto presente em diversos momentos da estória.

Miguilim, como toda criança saudável, gostava de subir em árvores. Um dia, após um galho partir, cai e rasga a calça. Por sorte não se machucou, mas, por azar, era filho de Bero: “o pai, quando ele chegou, gritou pito, era para costurarem a roupa. E ainda mandou que deixassem Miguilim nu, de propósito, sem calça nenhuma, até Mãe acabar de costurar. Só isso, se morria de vergonha. (ROSA, 2010-a, p. 58-59). O pai novamente aparece em cena aos gritos, exercendo de seu poder de mando, expondo Miguilim para humilhá-lo perante aos irmãos. Aos poucos o pai constrói uma imagem

de carrasco, em especial para Miguilim, que era constantemente privado de qualquer forma de fuga da sofrida realidade na qual estava inserido. Isso é percebido em diversas passagens do texto, como no domingo em que o pai “levou o bando dos irmãozinhos para pescaria no córrego; e Miguilim teve de ficar em casa, de castigo” (ROSA, 2010-a, p. 15). O simples fato do menino se aproximar mais da mãe ao voltar de Sucurijú, na ânsia para lhe segredar a notícia referente à beleza do Mutúm, ocasionou tal castigo que o privou de desfrutar do espaço natural que muito lhe agradava. Algo semelhante será notado no afastamento de Miguilim em relação aos animais de que tanto gostava, tanto na violência ocorrida em relação à sua estimada cadelinha Pingo-de-Ouro, dada embora junto com seu filhote, como discutido no capítulo anterior, quanto na privação da companhia do gato Sossõe em um momento de muito pesar devido ao luto pela morte do querido irmão. O profundo vazio ocasionado pela morte de Dito é retratado pelo espaço deixado no catre que era dividido com Miguilim. No entanto, de repente aquele vazio começa a ser preenchido por um novo companheiro:

uma noite o gato Sossõe apareceu, deitado no lugar que tinha sido do Dito, no canto, aqueles olhos verdes no escuro silenciando demais, ele tão bonito, tão quieto. Na outra noite ele não vinha, Miguilim mesmo o foi buscar, no borralho. Daí, o gato Sossõe já estava aprendendo a vir sempre. (ROSA, 2010-a, p. 129)

Naquele momento de sofrimento, o gato passa a ser um importante companheiro para Miguilim, motivo pelo qual quando o gato não vinha, ia buscá-lo. Assim podia tê-lo ao seu lado durante as noites, compartilhando calor e dividindo com ele o espaço antes dividido com o irmão. Por mais que não se trate de uma substituição pura e simples, aquela presença auxiliava-o a preencher o triste vazio. Com a companhia constante do gato, que já vinha por conta própria, aquela relação de companheirismo vai ganhando profundidade. No entanto, ao ficar sabendo disso, Bero priva-o daquela centelha de alegria: “Pai jurou com raiva, não dava licença daquilo” (ROSA, 2010-a, p. 129).

Não há razões sensatas para tais privações, a não ser a possibilidade de que, por ser muito infeliz, qualquer migalha de felicidade alheia o incomodava. A raiva portada por Bero violenta e machuca constantemente as pessoas ao seu redor. Como destacado certa vez por Vovó Izidra: “Esse Bero tem ôsso no coração...” (ROSA, 2010-a, p. 127). O rancor do personagem é tamanho que o fato de Miguilim sentir muitas saudades do estimado irmão morto também será um pretexto para que fosse novamente punido. Ao

argumento de que “o que ele quer é sempre ser mais do que nós, é um menino que despreza os outros” (ROSA, 2010-a, p. 126), Bero força-o a começar a trabalhar precocemente, pois julga que ele precisava era mesmo “endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!” (ROSA, 2010-a, p. 126). Assim, além da falta de acesso à saúde, à educação e moradia dignas, bem como as privações aos poucos momentos de prazer e alegrias, Miguilim terá amputado seu direito de viver sua infância de maneira lúdica. O ato que marca mais esta violência configura-se quando o “pai encabou uma enxada pequena” (ROSA, 2010-a, p. 127) e informou-lhe que no dia seguinte iria para a roça. A constituição deste objeto é muito significativa: a enxada é pequena, com tamanho adequado ao manuseio infantil, adequação característica dos objetos voltados às crianças: os brinquedos. Porém, nesta equiparação há um forte contraste, pois o manuseio deste instrumento de trabalho pesado, árduo até mesmo para os adultos, cortará pela raiz a saudável e a imprescindível vivência infantil lúdica.

“Teu eito é aqui. Capina.” Miguilim abaixava a cabeça e pelejava. Pai nunca falava com ele, e Miguilim preferia cumprir calado o desgosto, e aguentar o cansaço, mesmo quando não estava podendo. [...] Pai conversava com Luisaltino, esbarravam para pitar, caçoavam. Luisaltino era bonzinho, tinha pena dele: – “Agora, Miguilim, desiste um pouco da tirana. Você está vermelho. Camisinha está empapada...” Daí todos ficavam trabalhando com o corpo por metade nu, só de calças, as costas escorregavam de suor de sol, nos movimentos. Descalço, os pés de Miguilim sobravam cheios de espinhos. E com aquele calor a gente necessitava de beber água toda hora, a água da lata era quente, quente, não matava direito a sede. Sol a sol – de tardinha voltavam, o corpo de Miguilim doía, todo moído, torrado. (ROSA, 2010-a, p. 127-128)

A descrição da cena possui muita plasticidade, realçando aos olhos dos leitores o quadro de trabalho exaustivo a qual aquela criança seria submetida dali adiante. Destaca-se a ausência de qualquer piedade paterna, restando apenas ao ajudante Luisaltino algum cuidado com o menino. Enquanto o pai parava para pitar e descansar, além de não sugerir uma pausa de descanso ao filho, caçoava dele, divertindo-se com a situação e fragilidade da criança. Bero sente-se melhor ao ver sua vida amarga equiparada com o sofrimento do menino. Assim, no retorno daquele dia de trabalho, quando percebe um pequeno prazer no filho, volta a irritar-se e a repreendê-lo: “– ‘Que é isso, menino, que você está escondendo?’ – ‘É a joaninha, Pai.’ – ‘Que joaninha?’ Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. – ‘Já se viu?! Tu há de ficar toda a vida bobo, ó panasco?!’ - o Pai arreliou” (ROSA, 2010-a, p. 128). Frustrado pela felicidade

clandestina da criança, ao chegar em casa reclama à Nhanina que aquele menino “não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d'o Dito” (ROSA, 2010-a, p. 130). Isso é falado na presença do filho, com o claro intuito de machucá-lo.

Inserido nesse espaço de violência e mazelas sociais, sua vida se arrasta de maneira sofrida. Além do exaustivo trabalho forçado na roça, Bero também “mandou que todo dia Miguilim fosse levar as latas cheias [de leite] até no Bugre, onde na ocasião não estavam costeando” (ROSA, 2010-a, p. 132). A mãe tenta intervir, pois o menino era muito novo, sendo aquilo perigoso por vários motivos. No entanto, dono da voz, o poder de mando do pai imperava. Então, diariamente, “Miguilim montava no cavalo, com cangalha, punha as pernas para a frente. Era duro, não tinha coxim nenhum – o mesmo que estivesse sentado num pedaço de pau” (ROSA, 2010-a, p. 132). Tendo que andar mais de uma légua, a viagem era cansativa. Poderia até aproveitá-la para pensar em qualquer coisa, desenvolver as fabulações que antes gostava. Porém, pelas experiências pedregosas que tinha que mastigar diariamente, “tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias” (ROSA, 2010-a, p. 132). O que desejava mesmo era que a vida fosse mais fácil, sem tantas pressões e opressões, como tinha destacado ao tio Terêz um dia que haviam ido retirar taquaras à beira da mata. Questionado pelo tio se os feixes que carregavam estavam pesados, ele responde: “– ‘Tio Terêz, está não. Se a gente puder ir devagarinho como precisa, e ninguém não gritar com a gente para ir depressa demais, então eu acho que nunca que é pesado...’” (ROSA, 2010-a, p. 40). A ausência de alguém “gritando para ir depressa demais” era um sonho.

Em relação às pressões dos adultos e demais chateações impostas às crianças, em um depoimento referente ao seu tempo de menino o próprio escritor destaca:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. (ROSA, 1982, p. 4)

No caso de Miguilim, o grande estraga-prazeres, o soldado invasor com presença perturbadora que o pressiona, oprime, humilha e agride é seu pai, o senhor daquele espaço. Sonhando em poder ver-se livre de tudo aquilo, o pequeno fica alegre com a

ideia de que um dia iria embora daquele lugar: “Não sabia quando nem como. Mas a ideia o suspendia, como um trom de consolo” (ROSA, 2010-a, p. 143). Porém, enquanto esse sonho não se realiza, a violência continua, alcançando seu auge em duas situações. A primeira ocorre após uma briga com Liovaldo, o irmão mais velho, que em um domingo estava de visita ao Mutúm. Exercendo sua maldade corriqueira, ele agride Grivo, menino muito pobre que morava apenas com a mãe ali nas redondezas, no outro pé do morro, e que naquele dia passava por ali enquanto levava dois patos que iria vender no Tipã. Tendo parado para descansar um pouco e apreciar o som da gaitinha tocada por Liovaldo, algo totalmente novo para ele, Grivo aproxima-se. “Aí o Liovaldo começou a debochar, daí cuspiu no Grivo, deu com o pé nos patos, e deu dois tapas no Grivo. O Grivo ficou com raiva, quis não deixar bater, mas o Liovaldo jogou o Grivo no chão, e ainda bateu mais. O Grivo então começou a chorar” (ROSA, 2010-a, p. 135). Vendo tamanha maldade com o menino, Miguilim avança no irmão:

O ódio de Miguilin foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo. Mesmo menor, ele derrubou o Liovaldo, esfregou na terra, podia derrubar sessenta vezes! E esmurrou, esmurrou, batia no Liovaldo de todo jeito, dum tempo só até batia e mordida. Matava um cão?! O Liovaldo, quando pôde, chorava e gritava, disse depois que Miguilim parecia o demo. (ROSA, 2010-a, p. 135).

Imerso em um ambiente de farta violência, neste caso, mesmo que tentando contê-la, impulsivamente Miguilim também se torna, por alguns momentos, seu agente. Porém, logo em seguida retornará ao seu posto de vítima devido às fortes agressões que irá sofrer pelas mãos do pai:

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido. – “Raio de menino indicado, cachorro ruim! Eu queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca!...” – ainda gritou. Soltou Miguilim, e Miguilim caiu no chão. Também não se importou, nem queria se levantar mais. E Miguilim chorou foi lá

dentro de casa, quando Mãe estava lavando com água-com-sal os lugares machucados em seu corpo. (ROSA, 2010-a, p. 135-136)

Novamente a descrição detalhada possui forte efeito de plasticidade, o que realça a crueldade da cena, facilmente visualizada pelos leitores. Neste momento, a inocência infantil de Miguilim vai cedendo espaço para o surgimento de um ser raivoso que, internalizando toda aquela violência sofrida desde muito cedo, passa a canalizar sua raiva para aquilo que imagina ser a solução para seus principais problemas: a morte do pai, imaginada como uma vingança na qual a violência novamente estará presente como elemento central à ação. Além das agressões corporais, há ainda a declaração do pai que gostaria de vê-lo partir para sempre, quando grita: “Eu queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca!...”⁶⁷. Esse tipo de agressão irá marcar-lhe a alma, pois, diferente dos castigos corporais, não se curam com o tempo. A imagem cada vez mais reforçada do pai para Miguilim é a de que ele “é homem jagunço de mau. Pai não presta” (ROSA, 2010-a, p. 137).

Assim, o auge da violência será atingido logo em seguida. A pedido da Mãe, Miguilim fica fora por três dias, levado pelo vaqueiro Salúz para aguardar longe até que a raiva de Bero amornasse. Porém, pensando por estes dias nas atitudes do pai, quando retorna vem com mais ódio do que antes e recusa-se a pedir a benção ao pai. Enfrenta-o em silêncio, esperando ser novamente agredido fisicamente a qualquer instante. Porém, sabendo que isso já não era mais suficiente, o pai vai além. Ciente da grande afinidade que Miguilim possuía com os animais, que ainda amargava na memória a ausência da cadelinha Pingo-de-Ouro, e que pouco antes de partir com o vaqueiro Salúz ele “pediu à Rosa que não se esquecesse de tratar bem dos passarinhos” (ROSA, 2010-a, p. 136), o pai, friamente,

foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava. Todo o mundo calado. Miguilim não arredou do lugar. Pai tinha soltado os passarinhos todos, até o casalzinho de tico-ticos-reis que Miguilim pegara sozinho, por ideia dele mesmo, com peneira, na porta-da-cozinha. (ROSA, 2010-a, p. 141)

⁶⁷ Edoardo Bizzarri, tradutor da obra *Corpo de Baile* para a língua Italiana, pergunta ao escritor se tal passagem poderia se referir ao desejo do pai em ver o filho morto. O escritor lhe responde explicitando o efeito de sentido desejado: “Vê-lo partir, ir embora: sendo visto afastar-se, isto é: por detrás” (ROSA, 2003-a, p.49).

Por mais que o ato raivoso do pai devolva a liberdade aos pássaros, é um gesto de muita violência simbólica, pois o pai sabia que aquilo martirizaria o filho profundamente, muito mais do que qualquer agressão física, o que de fato ocorre. Após perceber que o pai naquele momento não viria mais para cima dele, pois já estava satisfeito com o dano causado,

Então Miguilim saiu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha-d'água – sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinhos, e quebrou com todos. Depois veio, ajuntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas [...] e jogou tudo fora, no terreiro. E então foi para o paiol. Queria ter mais raiva. (ROSA, 2010-a, p. 141-142)

As atitudes de Miguilim, além de retratar sua raiva e indignação, mostram a morte da criança e de todo o universo infantil que havia dentro dele, dado simbolizado nos atos de quebrar definitivamente os brinquedos e as coisas que remetiam à sua infância. Miguilim que, desiludido com o universo adulto, “não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande” (ROSA, 2010-a, p. 41), agora caminha definitivamente nesta direção. A violência simbólica do pai agride-o muito fundo. Ele não consegue não pensar no casal de tico-tico-reis e em toda a engenhosidade inventada para “pôr a peneira meia em pé, encostada num toquinho de pau, amostrara arroz por debaixo, e pôde ficar de longe, segurando a pontinha de embira que estava lá amarrada no toquinho de pau, [...] ele tinha puxado a embira... Agora, chorava” (ROSA, 2010-a, p. 142). Estas circunstâncias servem para intensificar a aversão ao pai e reafirmar a imagem negativa que já possuía dele.

Tais experiências moldarão sua percepção daquele lugar. Se antes concordava com descrição do Mutúm feita pelo homem de fora, agora cada vez mais passa a percebê-lo com olhar mais próximo ao da mãe. Também oprimida por Bero, a vida de Nhanina não era fácil. Casara-se contra sua vontade, sob o jugo da tradição patriarcal que obrigava as mulheres, ainda meninas, a se juntarem com as pessoas escolhidas pelos pais, no momento em que eles decidissem. Tal situação evidencia-se em uma conversa entre ela e Luisaltino, em uma noite em que Bero estava fora. Durante o diálogo ele comenta: “que judiação do mal era por causa que os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem noivo” (ROSA, 2010-a, p. 103).

Infeliz pela realidade vivida e pela falta de opção em poder sair tanto daquele fim de mundo em que moravam, envolto em uma realidade muito precária, quanto, e

principalmente, daquele casamento imposto, a maneira encontrada por ela para se rebelar contra isso será através da aproximação velada com outros homens, os quais são facilmente atraídos pela beleza, já que ela é descrita como “linda e com cabelos pretos e compridos” (ROSA, 2010-a, p. 13). Bero fica furioso sempre que percebe tais situações, conforme citado na repreensão violenta empregada por ele quando descobre a aproximação dela com o Tio Terêz, seu irmão. Ciente do perigo que aquela aproximação acarretava, Vovó Izidra, tia de Nhanina e o símbolo da religiosidade e do conservadorismo das tradições, repreende Terêz e ordena que ele vá embora de casa imediatamente. Ela “falava, com uma curta brabeza diferente, palavras raspadas. [...] Falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando famílias. Vovó Izidra xingava Tio Terêz de ‘Caim’ que matou Abel” (ROSA, 2010-a, p. 29). A “sentença” de expulsão se dá pela traição e pelo perigo de alguma tragédia entre os irmãos. A tensão deste momento narrativo se estrutura em consonância com a estrutura espacial do texto. Os conflitos e tensões das personagens são diretamente relacionados à ambientação espacial que os abarca: Neste momento o tempo fecha, literalmente, com o início de fortes ventos que avisam a chegada de uma chuva tempestuosa.

– Ei, ela! Corre, gente, pôr tudo p’ra dentro... Olh’as portas, as janelas... Estavam acabando de jantar, e todos corriam para o quintal, apanhar um resto de roupa dependurada. Tinha dado o vento, caíam uns pingos grossos, chuva quente. Os cachorros latiam, com as pessoas. O vento zunia, queria carregar a gente. Miguilim ajudava a recolher a roupa [...] – “p’ra dentro, menino! Vento te leva...” – “Vem ver lá na frente, feio que chega vai derrubar o mato...” – era o Dito, chamando. Os coqueiros, para cima do curral, os coqueiros vergavam, se entortavam, as fieiras de coqueiros velhos, que dobravam. O vento vuvo: *viív... viív...* Assoviava nas folhas dos coqueiros. [...] De repente, deu estrondo. Que o vento quebrou galho do jenipapeiro do curral, e jogou perto de casa. Todo o mundo levou susto. Quando foi o trovão! Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. (ROSA, 2010-a, p. 31-32)

Essa mudança climática brusca reproduzir o estado íntimo das personagens e o momento no qual se inserem, concatenando seus estados psicológicos, suas ações narrativas e o espaço ficcional que os envolve. Tal relação é sugerida no comentário que o sagaz personagem Dito faz da situação: “– ‘Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...’ – ele foi falou” (ROSA, 2010-a, p. 32).

Misturados o perigo da briga entre os familiares e os possíveis estragos causados pela tempestade, Vovó Izidra convoca todos para rezarem incessantemente buscando proteção: “ela ensinava alto que o demônio estava despassando nossa casa, rodeando, os homens já sabiam o sangue um do outro, a gente carecia de rezar sem esbarrar” (ROSA, 2010-a, p. 36). Essas menções ao demônio perto dos meninos era coisa que incomodava Nhanina, que pede para evitar dizer tais coisas. Porém, brava, Vovó Izidra a repreende: “– ‘Os meninos necessitam de saber, valença de rezar junto. Inocência deles é que pode livrar a gente de brabos castigos, o pecado já firmou aqui no meio, braseado, você mesma é quem sabe, minha filha!...’” (ROSA, 2010-a, p. 36). A fala de Izidra marca a moralidade exposta, visando envergonhá-la de seus atos considerados pecaminosos. Tais julgamentos morais já eram presentes e direcionados à mãe de Nhanina, irmã de Izidra. Segundo segredado a Dito por um vaqueiro, “Vó Benvinda quando moça tinha sido mulher-âtoa. Mulher-atôa é que os homens vão em casa dela e ela quando morrer vai para o inferno” (ROSA, 2010-a, p. 37). No entanto, não se importando com esses princípios morais e necessitando de estratégias para conseguir levar aquela vida envolta em tristezas, agressões e demais problemas, logo após a partida de Terêz, Nhanina irá se aproximar do novo ajudante de Bero, o Luisaltino. As marcas das primeiras admirações dele por ela observam-se sutilmente no canto, aparentemente aleatório, de seu papagaio, o Papaco-o-Paco. Pendurado perto da cozinha, ele cantava: “*Olerê lerê lerá, morena dos olhos tristes, muda esse modo de olhar...*” (ROSA, 2010-a, p. 98). É sabido que esta ave possui a habilidade de imitar, ou seja, que expressa apenas coisas que já tenha escutado, principalmente, aquelas ensinadas reiteradamente e incitada a reproduzir. É o que acontecerá quando, após muito exercício, o papagaio pronunciará o nome do finado Dito.

A chegada de Luisaltino alegra Nhanina, aspecto que se relaciona com a mudança do ambiente, pois, diferente da tempestade que marcou a partida de Terêz, com o novato ali “aqueles dias passaram muito bonitos, nem choveu: era só o sol, e o verde, veranico” (ROSA, 2010-a, p. 99). Outro elemento que contribui para tal melhoria representada pela ambientação é o maior distanciamento de Bero em relação aos familiares, pois que agora “ficava todo tempo nas roças [...] e era bom para a gente, quando Pai não estava em casa” (ROSA, 2010-a, p. 99), como destaca Miguilim. Esta ambientação espacial solar se intensifica no momento das ausências de Izidra, censora da moralidade, que vai até a Vereda do Bugre servir de parteira, e de Bero, agente das repressões, que com a morte do filho de seo Deográcias, vai prestar-lhe condolências.

“Então, aquela noite, sem Pai nem Vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos. Tinha lua-cheia, e de noitinha Mãe disse que todos iam executar um passeio, até aonde se quisesse, se entendesse” (ROSA, 2010-a, p. 102).

Após a longa conversa nesta noite, Luisaltino e Nhanina aproximam-se ainda mais. Até mesmo Miguilim, que “quase nunca sabia das coisas das pessoas grandes” (ROSA, 2010-a, p. 114), percebera o teor daquela aproximação: “Mãe gostava era do Luisaltino...” (ROSA, 2010-a, p. 136). Também ciente disso, Izidra ralhava a todo instante com Nhanina: “– ‘Miguilim, Vovó Izidra toda hora está xingando Mãe, quando elas estão sem mais ninguém perto?’”(ROSA, 2010-a, p. 114), era o que Dito questionava. Tais repreensões ocorriam por farejar o perigo iminente de um trágico desfecho, que se consuma no assassinato de Luisaltino por Bero, que em seguida foge para a mata e enforca-se. A violência mostra sua face novamente, mas, pela primeira vez, tem seu principal agente como vítima. A violência matou a violência. A vida no Mutúm começaria a melhorar e o motivo da raiva e do rancor que crescia em Miguilim, se esvai.

Então Terêz volta ao Mutúm para assumir os trabalhos da roça e retoma as relações com Nhanina, a qual questiona o filho: “– ‘Se daqui a uns meses sua mãe se casar com o tio Terêz, Miguilim, isso é de teu gosto?’” (ROSA, 2010-a, p. 151). Para Miguilim, qualquer outro que assumisse o lugar do pai seria melhor. Com isso, confirmam-se as suspeitas que culminaram na expulsão de Terêz por Vovó Izidra, e tal relação se oficializa. Pelo retorno dele, Izidra, a agente da moralidade, parte, o que contribui para as positivas mudanças em curso no Mutúm. Assim, somente com a ausência de Bero e Izidra, Nhanina consegue definitivamente iniciar outra relação ao lado de Terêz. Mesmo com a ausência do pai, que contribui para a diminuição dos problemas e da opressão do lugar, Miguilim continuava alimentando a ideia de um dia deixar aquele lugar, porém sem saber como. Tal desejo se torna possível por um acaso, que Willi Bolle (1973, p. 78) considera um recurso de “*deus ex machina*”: a passagem de José Lourenço por ali. Médico, que representa a noção de modernidade urbana e a instrução letrada, diagnostica o problema de “vista curta” em Miguilim e ainda oferece-lhe a possibilidade de migrar do Mutúm para Curvelo, lugar mais próximo do “aqui” do narrador e do leitor letrado. Perante a oferta, Nhanina nem titubeia: “– Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...” (ROSA, 2010-a, p. 154). A luz dos olhos referida pela mãe possui sentido ambíguo, pois em sentido literal, representa o

acesso à medicina que lhe possibilitará enxergar corretamente, ao passo que, em sentido simbólico, significa a possibilidade de acesso aos estudos e demais estruturas sociais das quais o Mutúm apartava-o.

E Mãe foi arrumar a roupinha dele. A Rosa matava galinha, para pôr na capanga, com farofa. Miguilim ia no cavalo Diamante — depois era vendido lá na cidade, o dinheiro ficava pra ele. — “Mãe, é o mar? Ou é para a banda do Pau-Roxo, Mãe? É muito longe?” — “Mais longe é, meu filhinho. Mas é do lado do Pau-Roxo não. É o contrário...” A Mãe suspirava suave. (ROSA, 2010-a, p. 154)

Retomando o percurso feito pelo personagem anteriormente, vindo do Pau-Roxo para o Mutúm, o movimento de deslocamento segue a escala crescente da noção de modernidade, rumando para longe e exatamente na direção oposta ao seu local de nascimento, ponto mais baixo nesta escala gradual. É por esse motivo que a mãe suspirava suave. Novamente, em consonância com o estado psicológico das personagens, a ambientação do texto é construída de maneira solar para emoldurar o desejo alcançado por Miguilim:

No outro dia os galos já cantavam tão cedinho, os passarinhos que cantavam, os bem-te-vis de lá, os passo-Pretos: — Que alegre é assim... alegre é assim... Então. Todos estavam em casa. Para um em grandes horas, todos: Mãe, os meninos, Tio Terêz, o vaqueiro Salúz, o vaqueiro Jé, o Grivo, a mãe do Grivo, Siarlinda e o Bustiquinho, os enxadeiros, outras pessoas. (ROSA, 2010-a, p. 154-155)

Para coroar este momento de alegria o escritor cria uma cena arrebatadora aos leitores: no último momento antes da partida Miguilim pede os óculos do doutor José Lorenço para ver o Mutúm e os seus pela segunda e última vez:

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. (ROSA, 2010-a, p. 155)

Para evitar uma possível leitura míope, tal cena necessita ser olhada com cuidado. A singela beleza da paisagem observada no Mutúm naquele momento é, em grande medida, fruto da projeção feliz do personagem pela situação em que se encontra:

a ausência definitiva do pai, a excitação pela experiência da percepção visual com nitidez e a euforia pela realização do sonho de partida para um lugar com mais estruturas. O poeta Fernando Pessoa, exímio compositor deste tipo de interrelação entre o estado psicológico dos sujeitos ficcionais e os ambientes nos quais se inserem, comenta:

Em todo momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento de nossa percepção. [...] Todo estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. [...] Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, interpenetram-se. (PESSOA, 1981, p. 35)

Este momento vivenciado por Miguilim, envolto em uma aura solar, representa a relevância do deslocamento espacial que será empregado pelo personagem, uma vez que tal mudança será emancipatória e fundamental para seu futuro, pois, tendo a chance de estudar, irá se tornar um bom médico veterinário, como representado em “Buriti”. Mais tarde, Tomezinho também emigra, indo para as terras do Pinhém, para as quais, posteriormente, levará Drelina e Chica. No entanto, estes não terão a mesma estrutura que o irmão.

3.2 Pinhém: lugar de recomeços

Saindo do Mutúm e seguindo a trajetória de Tomezinho, adentramos outro espaço dos Campos Gerais: o Pinhém, lugar de terras férteis e da vida com mais fartura: “terra do Pinhém, é que era um braço de mundo. Capim gotava leite e boi brotava do chão... Ali no Sertão dos Gerais nem dava bicheiras, nem bernes: o couro saía de primeira qualidade” (ROSA, 2010-a, p. 303). O gadame é tão vasto que para seu trato era necessária mão de obra de diversos vaqueiros, grupo do qual faz parte Tomé Cássio, irmão mais novo de Miguilim, reconhecido ali como um corajoso vaqueiro. Segundo o narrador, “tão moço, o mais mocinho de todos, quase um menino, mas também o mais

sisudo e calado – era o melhor topador à vara, entre os vaqueiros dali” (ROSA, 2010-a, p. 303). Como também destaca o vaqueiro Delmiro, “– ‘Ele não tem um tico de nervoso, não pisca, não estremece, não enrug. Tem medo de nada! Boi bravo, com ele, é que acaba não se reconhecendo...’” (ROSA, 2010-a, p. 303-304). Com o “couro” endurecido pela dura realidade vivida no Mutúm, boi para lhe colocar medo, apenas se fosse pior que Bero.

Aos vaqueiros de seo Senclér, o dono das terras, irá se juntar o personagem Lélío, chegado na época da “entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais” (ROSA, 2010-a, p. 285). Ele vem até ali quase por acaso, pois andava sem rumo pelo interior dos Campos Gerais quando foi encontrado no “oco do cerradão” (ROSA, 2010-a, p. 286) por um cachorro desconhecido que o guia até o Pinhém. Ao chegar lá, logo avista a casa da fazenda, na qual, do alto “da varanda, seo Senclér tirava conversa com o pessoal” (ROSA, 2010-a, p. 285), seus vaqueiros, que estavam no chão em frente à casa. Esta disposição espacial criada no texto é significativa, pois, mesmo sem conhecer ninguém ali, Lélío percebe a distinção entre quem era o dono das terras e quem eram os empregados. Ciente da hierarquia vigente, mesmo sem nenhuma pergunta explícita, mas apenas pelo olhar do homem no alto da varanda, Lélío “sentiu que ele lhe indagava a graça. – ‘Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido’” (ROSA, 2010-a, p. 287). Questionado se estava apenas de passagem e de onde chegava, informa que vinha da Tromba-d’Anta, lugar de “muito gado cabeludo, tudo pé-duro de terra-branca. Mas trabalhei p’ra um seo Dom Borel, senhor uruguái, que botou fazenda p’ra boiada de raça fina...” (ROSA, 2010-a, p. 287). Seo Senclér, ciente de que “Tromba-d’Anta é longe, e mais perto de cidades” (ROSA, 2010-a, p. 288), não entende o que aquele rapaz poderia vir buscar naquele lugar afastado, e explicita: “– Pois aqui o gadame é burro-bruto, a vaqueirada é que é fina, nhe sabe?” – Pois sei, sim. Glória daqui corre longe...” (ROSA, 2010-a, p. 287). A resposta de Lélío reafirma-lhe o posto ocupado no alto da varanda, o de um proprietário reconhecido até mesmo longe dali. Nesta primeira impressão, o dono das terras “gostava do em-ser do vaqueirinho, do rumo de suas respostas” (ROSA, 2010-a, p. 287).

A estratificação da hierarquia social do lugar configura-se, como de costume, pelo poder de mando relacionado, diretamente, ao poder fundiário. Sendo seo Senclér o dono das terras, era senhor do lugar. Abaixo dele, no chão comum aos demais, estava Aristó, nomeado como chefe entre os empregados. Sugerindo certa distinção daquele vaqueiro, durante o primeiro contato com Lélío, o narrador descreve que “o vaqueiro

Aristó desejava falar no meio, e sob olhar seo Senclér o autorizava” (ROSA, 2010-a, p. 288). Com vasta experiência em muitos campos percorridos, Aristó sabia da fama do pai de Lélío, Higino de Sás, vaqueiro mestre, respeitado por todo sertão do rio Urucuia. Então o questiona se ele “veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?”, ao passo que Lélío comenta que não. Necessitando de “um campeiro a mais, agora o rodavejo repleto, com cabeças de cria e meia-engorda, e ainda quantidade para recria, por chegar, boiadao levantado desse redor de gerais” (ROSA, 2010-a, p. 287), seo Senclér aceita que o novato passe a integrar a vaqueirama e, explicitando a hierarquia entre os empregados, a qual não se evidenciava de imediato pela ausência de um espaço distintivo, comenta: “O resto é com o Aristó, que é o capataz...” (ROSA, 2010-a, p. 289).

Admitido para viver no Pinhém, após descarregar o cavalo e jantar, ao final do dia “Lélío subiu pelo terreiro, ao fim do pátio, onde passava o rego. Chegou, se abaixou, pegou nas mãos, lavou o rosto, bochechou, bebeu. A água dali dava gosto, corria fria. [...] Lélío prazia em se lavar, se molhar demorado” (ROSA, 2010-a, p. 289). Este contato com as águas que ali correm, elemento natural vital, funciona simbolicamente como uma espécie de sagração entre Lélío e o fértil espaço do Pinhém. A primeira noite passada no lugar será envolta em uma sensação de felicidade:

Lélío se estendeu, feliz de seu bom descanso. Já se abençoava de ter vindo para o Pinhém; [...] Era um novo estirão de sua vida, que principiava. Antes, nos outros lugares onde morara, tudo acontecia já emendado e envelhecido, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira [...] como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado. (ROSA, 2010-a, p. 293-294)

Então começa a pensar dos últimos lugares onde esteve. Primeiramente, relembra de quando “estava na Tromba-d’Anta, e um dia não pudera continuar ali. Por conta também de uma mulher, Maria Felícia [...]. O marido era homem legal de bondoso, não merecia mau revento, qualquer ofensa de desgosto” (ROSA, 2010-a, p. 296). Então, para evitar alimentar um amor proibido, pede dispensa ao capataz, que lhe concede juntamente com um último pedido para que ajudasse a levar uma boiada até Pirapora. Ele acata e, executando seu último serviço, parte para a cidade, onde tenta aproveitar as novidades disponíveis no espaço urbano incomum a ele.

Conheceu um setelagoano, rapaz prestadiço, chofer de caminhão, esse o aconselhou a deixar o campo e aprender aquele ofício, podiam ir juntos por aí acima, até ao Belorizonte. Experimentou com o caminhão: não tinha nenhum jeito. Nem queria. [...] Mas aí, ficou conhecendo também um moço montesclarenses, que era arrieiro de profissão, estava de saída, com uma pequena tropa de comitiva, roteiro do Paracatú. Perguntou se ele queria vir junto. (ROSA, 2010-a, p. 296)

A curta estadia em Pirapora mostra-se como um divisor de águas em relação aos caminhos trilhados por Lélío. Natural de Gouvêia, pequeno povoado no interior de Minas Gerais, tendo vivido o tempo todo no meio rural até então e vindo àquele espaço urbano apenas pelo acaso do último trabalho como vaqueiro de Dom Borel, ali recebe dois convites antagônicos: o primeiro representa seguir em direção à noção crescente de modernidade, rumo à capital do estado, para trabalhar como motorista de caminhão, ou seja, atuar como condutor da força motriz da máquina que, no contexto em que a estória se passa, é um dos símbolos da modernização industrial e do progresso científico, fruto da cultura letrada⁶⁸. O segundo convite vai em direção oposta, com destino a uma pequena cidade do interior em companhia de uma pequena tropa de comitiva guiada pela força da tração animal. Seguindo um movimento contrário ao almejado por Miguilim, em “Campo Geral”, Lélío escolhe a segunda opção, pois “achava que precisava mesmo da vida de vaqueiro, era o que sabia, o de que gostava” (ROSA, 2010-a, p. 296).

Neste sentido, rumo em direção à Paracatú, onde avista uma moça que o impressiona com sua beleza: “Ela era toda pequenina, brancaflôr, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver [...] moça fina de luxo e rica, viajando com sua família cidadôa; gente tão acima de sua igualha” (ROSA, 2010-a, p. 295-296). Na mesma intensidade que sua beleza o atrai, as diferenças de suas condições sociais os separam, sendo essas diferenças referentes tanto à questão econômica quanto ao espaço habitado, pois se destaca o fato dela ser de uma “família cidadôa”, o que contrasta com a realidade daquele filho de vaqueiro do interior dos Campos Gerais. Por tais motivos, Lélío “sabia que ela não lhe dava atenção maior, nele nem reparava. Assim mesmo, por

⁶⁸ O caminhão, enquanto agente da modernização, será o responsável pela substituição do trabalho dos vaqueiros na condução das boiadas, levadas de seus pastos de engorda até o destino final. Com a extinção desse ofício, toda sua dinâmica sócio-cultural também se esvai. Essa transformação é primorosamente retratada nos versos da canção *Peão*, composta em parceria por Almir Sater e Renato Teixeira: “Os caminhos mudam com o tempo / Só o tempo muda um coração / Segue seu destino boiadeiro / Que a boiada foi no caminhão / A fogueira, a noite / Redes no galpão / O paiero, a moda, / O mate, a prosa / A saga, a sina / O “causo” e onça / Tem mais não / Ôoo peão..” (SATER, 1982)

causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém. Ela doía um pouco” (ROSA, 2010-a, p. 296). Assim, os movimentos de deslocamento do personagem, tanto em sua saída da Tromba-d’Anta quanto na partida de Paracatú, se dão impulsionados por suas frustrações amorosas. No segundo caso, sendo um dos fatores da impossibilidade da aproximação afetiva a diferença na condição entre um sertanejo e uma moça citadina, a escolha de Lélío em “afundar-se” no sertão dos Gerais acaba sendo uma maneira de se evitar ao menos esta barreira nas próximas situações. Assim sendo, tendo chegado ali no Pinhém, naquele “cantão, onde o mundo é mais pequeno” (ROSA, 2010-a, p. 328), como definido pelo vaqueiro Pernambo, Lélío sente-se feliz. Empolgava-o saber que “nesses Gerais, estava tão longe de tanta coisa!” (ROSA, 2010-a, p. 325). Naquele lugar, por não conhecer ninguém, tinha a possibilidade de começar tudo do zero, e isso lhe agrada muito.

3.2.1 *Pinhém: Allegro ma non troppo*

Tanto o Mutúm, de “Campo Geral”, quanto o Pinhém são espaços constituintes dos vastos Campos Gerais. No entanto, em comparação entre eles, este se caracteriza como um espaço com mais fartura, menos opressão e com o estabelecimento de relações de trabalho menos exploratórias. Outra diferença se dá no fato de que no Pinhém, o dono das terras reside no local, o que faz com que ao criar estruturas em busca de conforto e segurança para sua família, estas acabam, de alguma maneira, chegando a seus empregados, mesmo que em menores proporções e em condições não igualitárias. Assim, é um lugar menos problemático que o Mutúm, porém, não sem problemas.

A dinâmica social vigente se estrutura em hierárquicas relações de poder entre o patrão e seus empregados. O poder de mando de Seo Senclér é explicitado pela posse das terras do Pinhém. Porém, há ainda outro sugestivo traço distintivo da condição social do personagem implícito na escolha de seu nome pelo escritor. A nosso ver, é uma referência à obra “Senclér das Ilhas”, que possui presença sutil, porém relevante, em *Grande Sertão: Veredas*. Nesta, Riobaldo comenta que quando chegaram aos Currais-do-Padre, chefiados por Zé Bebelo,

o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias. (ROSA, 2001, p. 475-476)

O excerto mostra uma reflexão metalinguística acerca do papel da arte literária como disparadora para as mais diversas reflexões. A presença de tal livro no romance de Guimarães Rosa, este considerado como o “romance de formação do Brasil” (BOLLE, 2004, p. 375), é muito relevante, uma vez que atua como elemento representativo tanto do *status* de erudição, almejado pela elite brasileira, quanto como ícone da cultura letrada voltada para a distração e comunicação das massas, com alcance até mesmo ao público não-letrado, como destaca Marlyse Meyer, estudiosa da literatura brasileira no século XIX, em especial sobre os romances em folhetins. Ela aponta que esta obra é “Um romance escrito em 1803 por uma novelista e educadora inglesa, Mistriss [sic] Elisabeth Helme. Romance inglês, que penetrou no Brasil na roupagem francesa ideada por Madame de Montolieu” (MEYER, 1970, p.61). Em um estudo sistemático acerca das origens do romance brasileiro, suas pesquisas a levaram a “considerar efetivamente o *Sinclair* como o protótipo ou o paradigma de certo tipo de ficção estrangeira anterior ao folhetim e corrente no Brasil na primeira metade do século XIX” (MEYER, 1970, p.50). Em outro estudo sobre esta obra, a pesquisadora comenta que

Em *Saint-Clair das Ilhas* vamos encontrar um pouco de tudo nas situações de leitura brasileira que se podem documentar. [...] Começando pela “cena primitiva”, a antiga figura do serão familiar. [...] Uma criança lê, à luz do candeeiro, para um público feminino, provavelmente iletrado; não mencionados, mas certamente lá estariam, os escravos da casa. (MEYER, 1998, p. 28)

Através de inúmeras pesquisas detalhadas referentes ao assunto, tendo mapeado diversas bibliotecas nacionais e internacionais, Meyer (1970, p. 60) conclui que “o que se pode afirmar é que *Sinclair* foi lido e treslido pelos Brasis afora”. Ciente da referência feita a este livro na obra *Grande Sertão: Veredas*, a estudiosa solicita uma entrevista ao escritor mineiro para questioná-lo sobre o assunto. Nesta conversa, Guimarães Rosa comenta que

trazia da infância era a lembrança, em todas as fazendas do Centro e Centro Norte de Minas por onde andara – onde, aliás, muita gente se chamava Sinclair –, de um livro encadernado em couro, o que para aquela gente era sinal de muito respeito e muito manuseio, que era o *Sencler das Ilhas*. (MEYER, 1970, p.39)

Assim sendo, a escolha pelo nome do personagem mostra-se representativa. Se o anônimo proprietário do Currais-do-Padre, em *Grande Sertão: Veredas*, mostra sua distinção pela posse de tal livro, seo Senclér traz no nome a carga simbólica deste ícone de diferenciação social.

Outra forma de representação das hierarquias sociais no Pinhém se dá pelas estruturas das habitações. A casa do dono das terras é construída com uma elevação em relação ao nível do chão comum, no qual se edificam as demais moradias. Tal elevação destaca-se em vários momentos, por exemplo: “o Pernambo subira a escada da varanda, porque dona Rute ia curar-lhe o machucado da mão” (ROSA, 2010-a, p. 322). Em outra passagem explicita-se esta questão espacial como sinal de distinção entre a classe dos patrões e dos empregados:

Chuviscava. O chá de folha de goiabeira, ou o leite com farinha, para os que quisessem, foi tomado em riba, na varanda. Delmiro chamou Lélío a espiar lá para dentro da Casa, a sala e o corredor comprido, aquilo tudo enorme. Mostrou o grande relógio de pé, de caixa. [...] Mas J'sé-Jórjo, mal bebido seu chá, desceu, como se o assoalho da varanda lhe queimasse os pés. Daí mais um pouco, igual os outros vieram. (ROSA, 2010-a, p. 330)

As distinções sociais presentes já estão internalizadas pelos habitantes do lugar. No pólo oposto à Casa grande e luxuosa encontra-se “o quarto-dos-vaqueiros, onde iam dormir, era um ranchão-barracão, desincumbido de tamanho, mesmo entulhado de sacos, latas de leite, pilhas de couro, caixas, cangalhas velhas e peças de carros-de-bois, espalhadas, como que um ali podia achar de tudo” (ROSA, 2010-a, p. 284). Esta descrição espacial detalha a posição ocupada pelos trabalhadores: tais quais os objetos amontoados, é ali que também se apinham após as jornadas de trabalho, em um “rancho-barracão” projetado para entulhar “coisas”. É interessante notar que é ali que Lélío vive em sua primeira noite a sensação de alegria pela novidade do lugar, o que destaca uma dose de alienação em relação à sua condição. É fato que nem todos os vaqueiros vivem naquele barracão. Aristó, o capataz, e os demais vaqueiros casados moravam em casinhas simples, porém todas ao mesmo nível do chão comum ao

“quarto” dos vaqueiros. Em posição intermediária entre as casinhas dos vaqueiros e o barracão havia a casinha de Tomé Cássio: “era mesmo um rancho, tão pequenina. Até uma galinha dormia empoleirada em cima dela, no coberto de capim-fino” (ROSA, 2010-a, p. 340).

Assim como seu irmão Miguilim, tendo saído do Mutúm em busca de melhores condições de vida, Tomé encontra abrigo ali no Pinhém. No entanto, sua emancipação social alcançará menos sucesso que a do irmão, que teve acesso aos estudos em Curvelo. Com semelhanças ao Mutúm nesse sentido, o acesso ao letramento restringia-se às pessoas com posses, como aos filhos de seo Senclér, que “estavam em casa da avó, no Curvelo, botados no estudo” (ROSA, 2010-a, p. 303), mesmo lugar onde, devido a uma rara excessão, Miguilim também fora estudar. Para Tomé Cássio restará levar adiante a condição de empregado, herdada pelo pai juntamente com algumas das amargas marcas da vida que trazia consigo, motivo pelo qual “parecia com um luto branco por dentro” (ROSA, 2010-a, p. 329), como destaca Pernambo. Porém, ali no Pinhém ele tinha ao menos o prazer de viver com a mulher mais sensual e cobiçada do lugar: “uma mulata escura, mas recortada fino de cara, e corpo bem feito, acinturado, que é uma beleza sensível, mesmo: é a Jiní, que se chama...” (ROSA, 2010-a, p. 303), como descreve Delmiro. Segundo Canuto, ela era “uma das mais maravilhas...” (ROSA, 2010-a, p. 316). Conforme comenta Luiz Roncari (2004, p. 183), Jiní “é uma força sensual, corporal, visceral e sanguínea, chegando a uma determinação quase que puramente animal”. Canuto irá expor o passado dela ao novato Lélío, e pela trajetória de vida dessa personagem, também serão evidenciadas algumas estruturas de poder do lugar:

A Jiní não dava certeza de ser honesta: só estava vivendo com o Tomé de uns dois meses para cá, antes tinha morado com o Tiotino, vaqueiro que não estava mais no Pinhém, fora s’embora de desgosto, por esses Gerais goianos. Mas, mais em antes, dono da Jiní tinha sido – imagine – o seo Senclér, que a comprara de um garroteiro corpulento, um barbado. Esse das barbas, amásio da Jiní, viajava com ela, demorava nos lugares, mandava que ela fosse com outros, para arrancar dinheiro, ele mesmo fingia não estar vendo sabendo. Seo Senclér aí propôs compra definitiva, fechou o negócio por bons contos-de-réis. Mandou até a Jiní em cidade, viagem tão longe, para tratar dos dentes. Por desculpa, quando ela voltou, a pôs morando de mentira com o Bereba, que é um pobre coitado fazedor de alpercatas, e deu ao Bereba uma casinha nova, com muita comodidade. Tolice ter feito tanta despesa, pois não dilatou para dona Rute ficar sabendo disso. (ROSA, 2010-a, p. 316-317)

A posição social ocupada por seo Senclér, dono da Casa grande, também é a de “dono de gado e gente”.⁶⁹ A *transação* comercial efetuada “por bons contos-de-réis” destaca o potencial que seu poder fundiário lhe proporciona para desfrutar das coisas a seu redor, reduzidas a objetos disponíveis para serem manuseados com base em determinados preços. Isso se dá no manejo das terras do Pinhém, na criação dos bois para o abate, na exploração da mão de obra dos vaqueiros assim como no manuseio de Jiní para saciar seus desejos sexuais, a qual há muito já era subjulgada às transações de seu “antigo dono”. Tais atitudes incitam a pensar o quanto o poder é o sexo dos ricos.

Devido ao processo de formação da sociedade brasileira, que possui enraizada em sua essência as mazelas resultantes do brutal regime escravocrata que durou séculos, o fato da personagem Jiní ser negra, que se encontra nesta situação vulnerável e objetificada sexualmente, confere ainda mais ao fazendeiro a posição de “sinhô” Senclér. Imaginando-se no direito de usufruir de tudo aquilo que estive ao alcance de seu poder, as mulheres da região que lhe interessassem incluem-se nessa lógica. Isso é destacado quando o vaqueiro Delmiro relata a Lélío que dona Rute “mandava que ele tomasse conta, se o seo Senclér andasse atrás de alguma outra saia...” (ROSA, 2010-a, p. 303). Em relação à solicitação da esposa do patrão, a escolha do vocábulo “mandar” também mostra a posição de superioridade por ela ocupada.

A realidade vivenciada pelos vaqueiros ali no Pinhém não era das mais fáceis. Isso é notado no momento em que “Aristó ia ao pôço, bochechar boca [...] estava com a cara inchada de dôr-de-dente, bem, de um lado. Mas Aristó não queria delatar de suas doenças” (ROSA, 2010-a, p. 313). Neste meio, o fato de continuar trabalhando mesmo com a saúde precária é tido como a atitude esperada de um empregado exemplar. Se ele, o capataz, não poderia se dar ao “luxo” de faltar ao trabalho para cuidar da saúde, quem poderia? Eis uma atitude que agrada o patrão e reafirma sua posição de chefe. O perigo que os vaqueiros encaram na lida diária no trato com os bois também é tido como enobrecedor, mesmo que, por vezes, paguem caro por isso, como o ocorrido com Placidino que, como relata Canuto, “ele há uns três anos, faz, passou por uma desgraça: levou uma guampada de vaca, nas partes, teve um grão arrancado a chifre, Virgem! O bago pulou no ar, foi parar pendurado num ramo de árvore...” (ROSA, 2010-a, p. 318).

⁶⁹ Expressão cunhada na canção *Disparada*, composta por Geraldo Vandré e Théo Barros (BARROS; VANDRÉ, 1997)

O extremo do perigo diário daquela profissão se mostra na morte do vaqueiro Ustavo, “chifrado no peito e no estômago” (ROSA, 2010-a, p. 407-408).

Esta trágica notícia Lélío ouvirá pela boca do próprio patrão, que havia ido ao campo para reunir seus homens:

– “Vem também. Um boi matou o pobre do Ustavo... O Marçal está dando aviso aos outros...” Lélío tirou o chapéu, fez o em-nome-do-padre. Seo Senclér olhava de frente para ele, e ele sentiu uma branda satisfação, por ver que seo Senclér estava verdadeiramente singular, pelo falecimento de um pobre vaqueiro. Fez menção de seguir atrás, mas seo Senclér mandou: – “Emparelha comigo...” (ROSA, 2010-a, p. 406)

A percepção de Lélío em relação à comoção do dono das terras pela morte do vaqueiro pobre e o fato de, assim, se emparelharem sugere que, ao menos naquele momento, a hierarquia entre patrão e empregado se flexibiliza. Essa aproximação ocorre diante a presença da morte de um conhecido em comum. O contato efetivo com a morte talvez seja o único momento legítimo no qual todas as hierarquias e distinções convencionadas se dissipem. Enquanto seguem envoltos naquele luto, seo Senclér comenta:

– “Para salvar a vida de um vaqueiro meu, eu dava tudo o que tenho, sem precisar de pensar, e na mesma da hora!” - seo Senclér afirmou. E Lélío sumo se agradou, suspendendo o que o outro falara sincero. [...] E pensava que, um que sente tristeza, como pode ser patrão de outros? [...] Aquele homem era rico, até para montar em seu cavalo tinha um modo mais confortável, vestia boas roupas, dava ordens; agora estava com aquela tristeza, feito um luxo. (ROSA, 2010-a, p. 407)

A reflexão de Lélío aponta para um interessante dilema: como alguém pode ser explorador e ao mesmo tempo possuir compaixão pelos mesmos seres que explora? Convencionalmente, o patrão coloca seus interesses em primeiro lugar, mas seo Senclér diz que daria tudo pela vida de um empregado. Como seria possível equalizar isso? Eis o conflito de Lélío. No entanto, é necessário perceber que há uma falsa noção de altruísmo na fala de seo Senclér. Nesse xadrez jogado com a morte, ele não propõe equilibrar a balança dando sua própria vida para salvar a vida de um simples vaqueiro. Seu argumento é o de que daria suas posses, “tudo o que tenho”, para salvar a vida de um vaqueiro “meu”, ou seja, que também faz parte de suas posses. Por mais que estejam cavalgando lado a lado, Lélío emparelhou com o patrão após uma ordem para isso e,

enquanto conversam sobre a morte, permanecem vivas as hierárquicas estruturas de poder vigentes, como mostra o discurso do dono das terras marcado pela noção internalizada de encarar seus empregados como parte de suas posses. A diferença entre eles retrata-se até mesmo no tipo de tristeza do patrão, “feito um luxo”, com distinção do sofrimento dos demais vaqueiros humildes.

Inseridos nessa realidade social e perante o trágico fato, Aristó, o maestro dos vaqueiros, tece um comentário que retrata a noção coletiva da inércia e a ideia de impossibilidade de ação para a alteração daquele quadro social: “No fim, a gente esbarra é em Deus!” (ROSA, 2010-a, p. 367). Apenas a esperança, pautada na dimensão metafísica, funcionará como remédio para tais chagas. Imersos nessa perigosa e precária realidade, pelo fato de ser muito antiga e rotineira, ela acaba sendo banalizada. “São os usos, conformemente” (ROSA, 2010-b, p. 352). Desta maneira, acostumados a ela, aceitam-na e a encaram como a possibilidade para alcançar, sem ambições, alguma tranquilidade futura. É o que se destaca nos planos futuros do jovem Lélío para a aquisição de um cantinho seu: “Pôr dinheiro de parte, levantar suas paredes de paz, casinha de telha e taipa; e se casava. Uma salinha, com banco e rede, e uma mesa atalhada, no meio dela a jarra com flor” (ROSA, 2010-a, p. 337).

A hierarquia entre patrão e empregados já havia começado a diminuir um pouco antes, devido ao início de crise daquilo que sempre a estruturou: o poder financeiro alcançado pela lida com o gado. Como destaca o narrador, a partir de então, às vezes “seo Senclér vinha junto vaquejar” (ROSA, 2010-a, p. 336), o qual já havia um tempo estava ajudando os empregados no trabalho de tirar leite, como informado a Lélío por Delmiro: “o costeio aqui mesmo é a pouco: só para o gasto de casa umas vinte vaquinhas pasteiras, o Ilídio Carreiro, o Zé-Amarel, e até com a ajuda mesma do patrão, logo dão conta...” (ROSA, 2010-a, p. 302). Astuto leitor da situação do patrão, Delmiro comenta aos vaqueiros que “o seo Senclér está nas últimas. Aqui e aqui, e tem de entregar o Pinhém, por paga de dívidas...” (ROSA, 2010-a, p. 376). A tênue aproximação entre o patrão e os vaqueiros também será representada na descrição da festa de Natal, “um grande jantar, para todos e todos, servido no pátio” (ROSA, 2010-a, p. 385). A caracterização desta possui um importante traço semântico em relação à espacialização literária: ela é feita no chão comum do pátio, fora do espaço da elevada Casa do patrão, a céu aberto no terreno pisado diariamente pela vaqueirama. Nas “mesas compridas, feitas com talas e folhagens de buriti, numa delas dona Rute e seo Senclér também se sentaram” (ROSA, 2010-a, p. 385). Este momento festivo marca o

ponto de maior aproximação entre as classes sociais, onde todos sentam lado a lado, comem, bebem, dançam e interagem no mesmo nível.

Ciente do declínio financeiro de Senclér, durante o jantar ele cochicha a Lélío: “nos outros anos seo Senclér nunca tinha dado festa, e pois então agora dava era por ser certo que ias’embora, por isso não estava importando de se misturar com os pobres, só por despedida não tinha dúvida nenhuma” (ROSA, 2010-a, p. 388). A leitura do vaqueiro é correta. Pouco depois, falido, o ex-dono das terras também partiria do Pinhém. Porém, diferente de Tomé Cássio, não iria trabalhar de empregado em outra fazenda. Iria “morar na cidade, e cuidar de outros bons negócios, com a ajuda dos parentes” (ROSA, 2010-a, p. 440). Isso evidencia que, devido à ancestralidade da posse financeira presente também nos demais membros da família, provavelmente herdada de fontes em comum, um ex-patrão, ainda que em declínio, encontra-se em posição superior a um vaqueiro em ascensão. Seo Senclér tinha nome.

3.2.2 *Em busca de um rio sem margens*

No Pinhém, as relações afetivas configuram-se como um dos poucos meios de tornar a vida menos áspera. Assim, para aqueles que não eram casados ou namoravam, a válvula de escape encontrava-se nos finais de semana na casa das “tias”. Porém, por mais que fossem boas aquelas visitas, não serão o suficiente para Lélío esquecer os amores anteriores, em especial, a moça de Paracatu. Isso só ocorrerá com a aproximação da sensual Jiní, mulher de Tomé, pela qual Lélío fora arrebatado logo na primeira vez que a avistara.

A Jiní já estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. [...] os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas... [...] A Jiní tinha a pele tão enxuta, tão lisa, o narizinho fino como o de poucas moças brancas. Aqueles olhos, a gente guardava de cór. [...] Aquela mulher, só a gente ficar a meia distância dela já era quase faltar-lhe ao respeito. (ROSA, 2010-a, p. 321)

Por mais que tentasse conter aquela forte atração sexual, só de pensar nela “o figuro da mulatinha cor de violeta mandava em todas as partes onde batia seu sangue,

aumentava o volume de seu corpo” (ROSA, 2010-a, p. 331). Na noite em que Tomé viajaria ao Mutúm no dia seguinte, e ela ficaria sozinha, Lélío sabia o que estava prestes a ocorrer, pois Jiní já havia se mostrado interessada nele. Com aquela ausência, ela “era fruta de beira de estrada, pendurada em pontinha de galho” (ROSA, 2010-a, p. 377). No entanto, após alguns encontros, brigam e separam-se definitivamente. Então Lélío volta a frequentar a casa das “tias”.

Em diálogo com Rosalina, sua confidente que sabia de suas frustrações amorosas, é instruído a tentar se relacionar com alguma das moças ainda solteiras dali: Chica, Mariinha ou Manuela. Em relação à Chica, que “apertava muito os olhos, muito azúis, para enxergar melhor as pessoas, e sempre em si sorria” (ROSA, 2010-a, p. 390), míope como o irmão Miguilim, mas que não tivera como ele a chance de experienciar o mundo em sua nitidez, Lélío não se interessa por ela, até porque a moça já estava sendo disputada por Delmiro e Canuto. Já entre a frágil Mariinha, “tão sensível bonita (ROSA, 2010-a, p. 392), e a forte Manuela, “com pernas de um bem feito que primeiro de tudo a gente reparava” (ROSA, 2010-a, p. 361), Lélío apreciava-as e tinha para si que “com qualquer das duas ele tinha caso de felicidade, se em seguido de sina de se gostarem” (ROSA, 2010-a, p. 362).

Inicialmente, Lélío segue os conselhos de Rosalina: “– Meu Mocinho, você podia se casar com a Manuela, e ter muitos filhos... [...] E a Manuela está podendo começar a gostar de você...” (ROSA, 2010-a, p. 374). Então, até começam a se aproximar, mas isso esfria quando descobre que ela não era uma moça virgem. Em uma discussão com Canuto, este lhe informa que “já tinha estado com a Manuela, em corpos, já a conhecia como mulher...” (ROSA, 2010-a, p. 400), tecendo a consideração de que nem sequer havia sido o primeiro, pois ela mesma confessara que “antes dele, outro também a tinha deflorado” (ROSA, 2010-a, p. 400). Isso choca Lélío, que não irá mais querer casar com uma moça que “era resto de dois...” (ROSA, 2010-a, p. 400). A atitude de Lélío representa claramente uma postura machista e incoerente, já que havia se deitado com inúmeras mulheres e que por muito menos passa a julgar Manuela como uma pessoa imoral. A sábia Rosalina o instrui em relação a tal postura equivocada. Porém, mesmo assim, não ficam juntos.

Então Lélío aproxima-se de Mariinha, fato que o fará vivenciar outra frustração amorosa, pois ela amava ao Senclér, mesmo ciente da impossibilidade daquela relação. Assim sendo, após os desencontros com Mariinha, a desilusão de mais um amor voltará a afligir Lélío. Funcionando como um recurso literário recorrente, a ambientação

espacial que envolve o personagem naquele instante será construída para retratar sua tensão interior:

Na entrada-das-águas, subir de outubro, dado o revoa das tanajuras, trovejou forte campos-gerais a fora ao redor de tudo. [...] De tardinha, fim dum dia de duro trabalho, campeando, recampeando, foi que o vaqueiro Lélío do Higino saíu, sozinho, andando reto, só por querer não ter companhia. Carecia de pensar. Longe enorme, por cima da Serra do Rojo, estavam rompendo os seguintes relâmpagos, aquela chuva de raios, tochas de enterro. Um podia tremer de ver, achando que a serra e o mundo se queimavam. Lélío conhecia aquilo. Ah, o mundo não se acabava não; em horas, mesmo, pelo direito, parecia que o mundo nem estava ainda começado. De um modo, o que se acabava era o Pinhém, em quieta desordem e desacordo de coração. E tantas coisas tinham se passado, que deixavam na gente menos uma tristeza marcada, do que a ideia de uma confusão tristonha. Não queria mais ver Mariinha, não podia se encontrar com ela. Então, por que demorar ali? Qualquer outro lugar servia. (ROSA, 2010-a, p. 366-367).

Essa ambientação espacial que poderia assustar alguém, já lhe era familiar, sendo ele experiente em frustrações amorosas. A “desordem e desacordo de coração” associada ao Pinhém representam a situação íntima do personagem naquele momento. Como citado, o capataz Aristó bem observa que qualquer lugar “só é triste pelas pessoas. Não tendo ninguém num lugar, não faz alegria nem tristeza...” (ROSA, 2010-a, p. 397). Assim, o que está em questão é que o Pinhém e Lélío já não eram mais os mesmos de um ano antes. Esse momento solitário, envolto em relâmpagos naquele descampado, o faz pensar o porquê de ainda não haver partido, evidenciando-se a relação simbólica dos relâmpagos com seus pensamentos. Como mostra o narrador, “por muito tempo, o motivo, não soubera se explicar. Mas, agora, sabia. Que ali tinha uma pessoa, que ele só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessoa era dona Rosalina” (ROSA, 2010-a, p. 369).

Aquela senhora amiga, confidente, conselheira e seu recanto de paz conhecia-o melhor do que ninguém. Além de saber de muita coisa que ele já havia lhe contado, possuía uma capacidade de ler nele até mesmo os pensamentos mais ocultos, como nota-se após a sugestão dela para que Lélío namorasse alguma das moças solteiras do Pinhém: “– Meu Mocinho, eu fiquei reparando a feição de você avistar estas moças, tão apazíveis, e acho que você é capaz de já ter algum amor seu, bem no guardado; porque com nenhuma delas seu coração mesmo não se importou...” (ROSA, 2010-a, p. 362). Então descobre sobre a moça de Paracatu. Retomando a explicação dada por Lélío, “por

causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém” (ROSA, 2010-a, p. 296). Pela incerteza presente no discurso do personagem, neste trecho nos deparamos com uma situação que não pode ser definida com precisão. Lélío diz que viera ao Pinhém “mais ou menos por causa dela”, assim como pelo “instante de Deus”.

Como recorrente nos textos literários do escritor, muitas vezes as ações narrativas não se desenrolam por relações de causa e efeito, mas contam com a presença de “forças exteriores” que influenciam diretamente o desenvolvimento dos fatos e que acabam sendo inexplicáveis pela “megera cartesiana” (ROSA, 2003-b, p. 90) convencional, tal como já discutido no estudo sobre “O recado do morro”, no capítulo anterior. A escolha em trabalhar no terreno do incerto, do ambíguo, do obscuro é algo marcante nos textos rosianos. Isso é explicitado em uma das cartas do escritor a Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão, na qual solicita que ele não tente explicar na tradução alguns pontos propositalmente inexplicáveis:

O *Corpo de Baile* tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (ROSA, 2003-a, p. 238)

Neste sentido, algo no plano do obscuro, do metafísico, pode ter direcionado Lélío ao “oco do cerradão, em distância de três dias...” (ROSA, 2010-a, p. 286) do Pinhém, onde foi encontrado por Formôs, o cachorro de Rosalina que vagava por lá. Mesmo sabendo o caminho de volta, magro, com “a costela se mostrando um bocadinho” (ROSA, 2010-a, p. 286), por que motivo o animal estava por lá e só retorna ao Pinhém após encontrar Lélío? Eis um dos pontos obscuros minuciosamente elaborados por Rosa. É fato que o encontro com o cachorrinho foi decisivo para que Lélío chegasse a conhecer Rosalina, o motivo que ainda o prendia ao Pinhém. Fugindo do amor convencional, ele será atraído pela dona do cachorrinho de uma maneira que não consegue entender bem ao certo, porém, por algo que os une de maneira muito forte. Essa relação entre Lélío e Lina será o ponto de chegada do texto, com a importância destacada desde seu título.

Para a narração deste amor, novamente as ações e os estados psicológicos das personagens serão concatenados com a ambientação do espaço literário. O primeiro encontro entre eles se dá em um belo dia de domingo ensolarado, dia de folga, enquanto andando a esmo pela natureza do Pinhém ele a encontra:

“Daqui, vou dar numa vereda...” Andou mais, embebendo tempo. E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. [...] Viu riso, brilho, uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... [...] E era nela que seus olhos estavam. (ROSA, 2010-a, p.352-353)

Tal qual uma donzela encontrada no campo por um cavaleiro, a descrição assemelha-se aos clássicos encontros inesperados de um amor à primeira vista, sendo a ambientação espacial clara e serena um importante elemento para tal situação. Porém, logo em seguida, o narrador comenta: “Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora” (ROSA, 2010-a, p.353). A atração da primeira impressão acaba sendo refreada pela diferença de idade entre eles. No entanto, mesmo gerando certo afastamento na possibilidade de um amor, ao menos em um primeiro momento, Lélío encanta-se com aquela senhora, indo com assiduidade até a casa dela para fruir sua agradável presença. Aproximam-se de tal maneira que a relação chega a despertar ciúmes e ira em Alípio, filho dela que a repreende argumentando que poderiam ficar mal falados, reafirmando o peso dos preconceitos criados pela sociedade. Lélío acaba sofrendo certo conflito em relação a isso:

às vezes, pensava mesmo em se apartar, aos poucos, da dona Rosalina: porque pegava a sentir certo vexame, de que a questão com o outro fosse por conta de uma velhinha idosa. Fosse por gostar de uma moça, com amor de homem, então, ninguém o tirava. Mas, assim, por um escândalo qualquer que sucedesse, que era que os outros haviam de achar, de falar? – “Um vaqueiro Lélío, rapaz, que brigou de morte com um sitiante daqui de perto, por causa de uma que era a mãe de um e que podia ser a avó do outro...” Mais por mais, que um queira, não queira, a vida de verdade era sempre esquisita e fora de regra. (ROSA, 2010-a, p. 372)

Tendo tido um entrave para o amor com a moça de Paracatu pela convenção de distinções sociais, agora Lélío vive outro com Rosalina pela diferença etária. Porém, a sábia senhora pouco se importa com estas convenções e, percebendo o incômodo que

aquilo causava a Lélí, lhe diz: “– A única coisa que tem importância, é o sentimento fundo de cada um, meu Mocinho...” (ROSA, 2010-a, p. 403). Ela tem a clara noção de que o amor pode transpor qualquer convenção humana. Serena, comenta: “– Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado... Como o ipê: volta a flor antes da folha...” (ROSA, 2010-a, p. 357). Rosalina tinha para si que “a vida de verdade” não cabe nas superficiais regras convencionais.

De maneira muito carinhosa, ela tenta ajudá-lo de todas as formas para que consiga um relacionamento com alguma das moças dali, almejando ao menos acalmá-lo o coração nos momentos de frustração. Ao vê-lo triste pela desilusão amorosa com Mariinha, dá-lhe um conselho que era difícil até para ela: “– ‘Vai, meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por canseira daqui, nem por medo. Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando por você...’” (ROSA, 2010-a, p. 442). Lélí sabia que precisava de um lugar novo para recomeçar. “Tinha vivido, extrato, no Pinhém – demais, em tempo tão curto. Ali não cabia. Aquele lugar o repartia em muitos, parava como uma encruzilhada” (ROSA, 2010-a, p. 441). Porém, ciente do que lhe prendia ali, Lélí confessa: “se não fosse por ter de deixar a senhora, eu ia...” (ROSA, 2010-a, p. 444), ao passo que ela também se abre: “– Mas eu também sinto, Meu-Mocinho... Pudessem eu ir junto... Para o Peixe-Manso, conheço o dono de lá, homem bom...” (ROSA, 2010-a, p. 444). Então Lélí lhe propõe: “– ‘E se a senhora vier?! [...] vamos juntos’ [...] – ‘Pois vamos, Meu-Mocinho!’ – ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. – ‘Deixa dizerem. Ai, rir... Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...’” (ROSA, 2010-a, p. 444).

Rosalina sabe que falariam sobre eles, pois era grande a fama de namorado e da potência sexual de Lélí, atestada tanto por Jiní quanto por Conceição e Tomázia. Tal potência é representada de forma sutil pela descrição de uma árvore em um espaço próximo ao local onde ele e Rosalina se encontraram pela primeira vez, e pelo qual passam no momento em que estão partindo juntos: “indo, pois, para a Vereda, lá estava o pau-d’arco crescido, varudo, entre o capim-bezerro e môtas de varvasco, com seu pique – e Lélí tinha pena de deixá-lo assim” (ROSA, 2010-a, p. 445). Nesta descrição do vegetal associado a Lélí a adjetivação empregada mostra o pau d’arco como uma referência fálica, um tronco ereto, crescido, varudo, entre o rasteiro capim e as moitas de varvasco, simbolizando os pelos pubianos. O próprio nome da árvore, “pau” refere-se tanto à constituição material do vegetal quando ao nome utilizado de maneira vulgar

como referência ao órgão genital masculino. Há ainda o detalhe de que quando Lélío conhecera Rosalina naquelas redondezas, ela estava justamente à procura daquele pau, como ela informa: “[a] Crispininha e a Góga não tomam trabalho de escolher, trazem para casa lenha de qualquer má qualidade... Por isso, não posso ver atôa um galho de paud’arco” (ROSA, 2010-a, p.354). Assim, vendo aquela vara com o pique de Lélío, enquanto partiam ela tranquiliza-o por estar deixando-o naquele estado: “– Deixa. Todos respeitam, e a árvore cresce, marcada a sinal, é a sua árvore, que ficou, Meu-Mocinho...” (ROSA, 2010-a, p. 445). Tal construção simbólica pautada nos elementos constituintes do espaço como referência à sexualidade será recurso central ao texto “Buriti”, aspecto que será explanado detalhadamente no próximo capítulo.

A questão espacial também se associa à marcação temporal da vivência de Lélío no Pinhém, com duração exata de um ciclo natural completo. Ele chega na “entrada das águas” [...] “ao primeiro trovão de outubro” (ROSA, 2010-a, p. 285), e parte junto de Rosalina no momento em que “outubro acabava. Já chovera, pouco” (ROSA, 2010-a, p. 442), exatamente na época do ápice da primavera, a estação mais fértil da natureza. No momento da partida de Lélío e Lina, a caracterização da relação afetiva entre as personagens, bem como seus estados psicológicos, comunga com o entorno que os envolve, ambientação espacial que, neste caso, é bastante significativa.

Olharam para trás: a estrela-d’alva saíu do chão e brilhou, enorme. Olharam para trás: um começo de claridade ameaçava, no nascente; beira da lagôa, faltava nada para as saracuras cantarem. Olharam para trás: o sol surgia. Com pouco, atravessavam o pasto da Cascavel. Os passarinhos refinavam. Com esses mil gritos, as maitacas, as araras, os papagaios se cruzavam. Zulzul, o céu vivia, azo que pulsava. [...] Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. [...] o Formôs corria adiante, latindo sua alegria. [...] Iam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando. (ROSA, 2010-a, p. 445)

Têm grande destaque o curso do olhar de ambos, que materializa, esquadrinha, delimita, caracteriza, significa e resignifica o espaço circundante, enchendo-o de luz, cor, sons, volumes, e criando para ele nova realidade verbal, com neologismos como “zulzul”; com personificações e concretização de elementos temporais, como em “aumentava a manhã”; ou naturais, como “a estrêla d’alva saiu do chão”; ou geográficos, como em “iam os Gerais”; ou ainda sentimentais, como no caso do cão que “late sua alegria”, fazendo-a, como realidade sonora, expandir-se pelo espaço onde se propaga o latido.

Assim, com o dia nascendo às costas deles, e com o espaço vibrando, luzindo e pulsando, seguem no mesmo sentido que o curso solar, na direção do desenvolvimento das leis que regem a natureza. Tendo o primeiro encontro ocorrido na natureza, com o cachorrinho Formôs atuando como guia, novamente caminham em direção ao Peixe-manso, “longe rota, muito além da Serra do Rojo, dias e dias” (ROSA, 2010-a, p. 443). No Peixe-Manso, lugar menor, mais sossegado e afastado do meio social, poderão se aproximar com mais tranquilidade sob menor peso das convenções sociais e de seus juízos morais.

Valorizando sempre a quebra de hierarquias e o afrouxamento das convenções humanas, Guimarães Rosa, em carta ao amigo João Condé, destaca: “conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe” (ROSA, 2012, p. 23).

3.3 Urubuquaquá: ilha de “progresso” no mar da Poesia

Seguindo a trajetória do personagem Tomé Cássio, tendo migrado do Mutúm para o Pinhém, onde serviu como vaqueiro a seo Senclér, iremos reencontrá-lo no Urubuquaquá, “sertão muito bruto, em excelentes terras” (ROSA, 2010-a, p. 429), lugar famoso nos Gerais por sua vasta extensão e riqueza, onde servirá ao fazendeiro Segisberto. Ambientado neste espaço, o texto “Cara-de-Bronze” inicia-se com a seguinte caracterização:

No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá – urucúias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais [...] nos transvales das *veredas*, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes. (ROSA, 2010-b, p. 204)

Mesmo que seja uma fazenda com larga extensão territorial, o Urubuquaquá configura-se como uma ilha de poder econômico em meio ao mar dos Gerais, espaços esses abundantes em belezas naturais, repletos de buritizais, representantes da fertilidade do sertão. O contraste estabelecido desde as primeiras páginas do texto entre

a prosperidade financeira do Urubuquaquá, resultado do “progresso” e das ações de seu dono, e a sublime natureza dos Campos Gerais, inalcançáveis ao rico fazendeiro, constituirá um dos pontos centrais do texto.

A prosperidade econômica do dono das terras presentifica-se na extensão da fazenda para engorda de gado, “a maior”, que necessita do trabalho de inúmeros vaqueiros para a lida no trato com o vasto “gadame”. De modo semelhante ao recurso utilizado em “A estória de Lélío e Lina”, a caracterização social das personagens também se constrói com base na estrutura da moradia do dono das terras, a qual atua como meio configurador tanto da riqueza da propriedade, quanto da distinção social daquele que a habita.

A casa – avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões – se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. [...] No Urubuquaquá. A Casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono se chamava o “Cara-de-Bronze”. (ROSA, 2010-b, p. 204-205)

Somente após a descrição do porte da fazenda e da moradia é que será citado, pela primeira vez no texto, o nome pelo qual os vaqueiros conheciam o patrão. Sua identidade se dá antes pelo que possui do que por aquilo que é. Essa Casa grande, edificada com sofisticadas madeiras de lei, com seus janelões e de porte suntuoso com seus dois pavimentos, “assobradada”, configura a posição social ocupada pelo dono das terras e do poder do lugar. Como destaca o narrador, “Rico e feito. Ferrara primazia, fama redonda. À mira, milmente, os gordos pastos, o vacuum; fazenda de muita espécie [...] podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros” (ROSA, 2010-b, p. 239). Assim, a prosperidade econômica é tamanha que o fazendeiro, além de ser servido por dezenas de vaqueiros, se dá ao luxo de contratar um empregado de cuja mão de obra não necessita para a lida com o gado, mas que o serve para um capricho. Conforme o vaqueiro Cicica, o “violeiro, que se chama João Fulano, conominado ‘Quantidades’... Veio daí de riba, por contrato. [...] O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer” (ROSA, 2010-b, p. 211).

Pelo porte da propriedade e pelo tamanho do rebanho que possuía, com boa fama a correr longe, outros proprietários menores vêm de diversas regiões dos Gerais para comprar gado ali, como destaca o narrador: “Seo Sintra e os outros estavam ali,

pelo ajuste. E, em roda, dez léguas, [...] comitivas de boiadeiros e vaqueiros-passadores, às dênias, às dúzias, esperavam, para tirar boi do Urubuquaquá, de lá para fora, comprar seu gado-em-pé” (ROSA, 2010-b, p. 238-239). Entre os senhores presentes na obra *Corpo de Baile*, o Cara-de-Bronze figura como o mais rico deles, tanto que o personagem se Sintra, patrão de Bero e dono das terras do Mutúm, em “Campo Geral”, é apenas mais um entre os inúmeros compradores de seus bois. A posse do Urubuquaquá e do incontável rebanho confere ao fazendeiro alto *status* de sucesso econômico e legitima seu forte poder de mando a toda aquela vaqueirama que o serve. Sua condição social o separa de tal modo de seus pobres vaqueiros que estes mal conseguem definir o nome de seu patrão.

O vaqueiro Adino: Nome dele é Sigisbé. *O vaqueiro Mainarte:* Sejisbel Saturnim... *O vaqueiro Cicica:* Xezisbé Saturnim, eu sei. Mas “Velho”, também. “Velho” não é graça – é sobrenomes... *O vaqueiro Sacramento:* Homem, não sei. Em que sube, toda-a-vida, é Jizisbéu, só... *O vaqueiro Doím:* Zijisbéu Saturnim... *O vaqueiro Sacramento:* Jizisbéu Saturnim, digo.

[...]

O vaqueiro Adino: Pai Tadeu, como é que cê confirma o nome do Velho, por inteiro, registral?

[...]

O vaqueiro Tadeu: Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos... (ROSA, 2010-b, p. 211-212)

Conforme o nome atestado pelo vaqueiro Tadeu, “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho”, trata-se aqui de um nome que carrega consigo informações importantes. Segundo a leitura desenvolvida por Machado (2013, p. 82), esse nome contém a sugestão de um “senhor absoluto que, com o poder da riqueza e da idade, domina o tempo e a terra, Saturno e Géia, em sua fazenda”. Como elucida o escritor mineiro ao seu tradutor italiano, “o ‘Cara-de-Bronze’ era do Maranhão. [...] Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. [...] ficou fazendeiro, poderoso e rico” (ROSA, 2003-b, p. 93). Buscando esse poder e riqueza com muita ambição, como destaca o vaqueiro Tadeu, “Não esbarrava de ansioso, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços” (ROSA, 2010-b, p. 219). No entanto, agindo apenas por estes ideais, o contato com aquela terra não lhe gerou vínculos afetivos, mas somente o de posse. Como destaca o vaqueiro Sacramento, “por ele não ser daqui. Não tem amor. Terras em mão dele são perdidas...” (ROSA, 2010-b, p. 217).

Mesmo que o moço fugido tenha alcançado a riqueza e o poder almejados, é evidente que não se tornaria um fazendeiro tão próspero apenas com seu trabalho braçal. Esse “sucesso” pessoal se dá principalmente pelo suor do trabalho de outros, os quais ficarão à margem de desfrutá-lo. Como destaca o narrador, nas terras do Urubuquaquá “havia riqueza, dada e feita” (ROSA, 2010-b, p. 204). Assim, lemos que aquela abundante riqueza provinha de duas condições: do potencial de exploração naturalmente “dado” pelo lugar, assim como da riqueza “feita” com base na exploração empreendida a seus vaqueiros, a qual não tinha limites para alimentar a ambição do Cara-de-Bronze, pois, como descreve o vaqueiro Tadeu, “Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopensar que tudo era dele...” (ROSA, 2010-b, p. 219). Assim, não se cansa em extrair o suor de seus empregados, os quais trabalham até mesmo em situações inóspitas e perigosas, como descreve uma cena presente logo nas primeiras páginas do texto:

Trabalhar em três porteiras. Negavam gosto na lufa, os que apartavam. Um dia em feio assim, com carregume, malino o chuvisco, rabisco de raios; o gado era feroz. [...] – Hê, boi p’ra dentro! *Arre...* Travavam-se no barro, de enlôo, calcurriando nas poças ou se desequilibrando no tauá de tijuco, que labêia e derreita feito ralo excremento de morcego em laje de lapa. Na coberta, ainda havia a poeira de estrume, vaporosa; mas aos tantos tudo dando em lama. E o gado queria mortes. Trusos, compassavam-se, correndo, cumprindo, trambecando, sob os golpes e gritos dos homens; mas de vezvez destornavam-se, regiro-giro, se amontoando, resvalões, pinotes pesados, relando corpos e com chispas de chifres – ameaçavam esmagar. Embargavam-se, encontravam uma barreira de aguilhadas. (ROSA, 2010-b, p. 206-207)

Enquanto o fazendeiro encontra-se protegido dentro da Casa grande, seus vaqueiros continuam a lhe enriquecer no árduo trabalho de apartação dos bois sob a chuva. Conforme destaca a socióloga Martina Löw (2013, p. 28), “é através de constituições de espaço que se negociam relações de poder e de dominação”. A dinâmica do trabalho exploratório configura o espaço da fazenda assim como o tipo da relação entre patrão e empregado, a qual muito incomoda os submetidos a tais condições, como se nota na fala do vaqueiro Cicica: “Isto, em alguma ocasião o senhor já viu? De se lidar com o gado debaixo de temporal?” (ROSA, 2010-b, p. 209). Porém, o vaqueiro Adino, tendo clareza das hierarquias sociais presentes, responde-lhe: “Somente seja! Ele é o dono” (ROSA, 2010-b, p. 209). Diferente de outros personagens donos de terras na literatura rosiana, como o major Saulo, em *O burrinho pedrês*,

pequeno proprietário que ajuda seus vaqueiros a conduzir uma boiada, ou como seo Senclér, proprietário das terras do Pinhém, que no momento de declínio financeiro auxilia seus homens na lida, a distância social e até mesmo física existente entre o Cara-de-Bronze e seus empregados é abismal. Além de seus empregados não saberem ao certo seu nome, mal conseguem sequer descrever com precisão seus traços fisionômicos, quando questionados pelo curioso Moimeichego. Porém, o que bem sabem é que “– É um homem que só sabe mandar” (ROSA, 2010-b, p. 225), sendo esse poder de mando explicitado no texto desde sua epígrafe:

- Boca-de-forno!?
- Forno...
- O mestre mandar?!
- Faz! (ROSA, 2010-b, p. 203).

A posição social que Cara-de-Bronze ocupa e tudo o que precisou fazer para alcançar tamanho poder fundiário o afastaram das relações humanas afetivas, de modo que juntamente com a almejada riqueza e distinção social também vieram a solidão e a infelicidade. Como destaca o narrador,

Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice – membeca ou querembáua, dava na mesma coisa. Não tinha elixir. [...] Oé, o Cara-de-Bronze tinha uma gota-d’água dentro de seu coração. Achou o que tinha. Pensou. Quis. Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém. (ROSA, 2010-b, p. 239)

Sua solidão é tamanha que não tem sequer com quem possa confidenciar e dividir suas tristezas e aflições. Conforme o vaqueiro Tadeu, “ele é o homem mais sozinho neste mundo... (ROSA, 2010-b, p. 212). Outros também comentam que ele era “amargo feito falta de açúcar!” (ROSA, 2010-b, p. 223), que “ele parece uma pessoa que já faleceu há que anos” (ROSA, 2010-b, p. 224), que “está sempre em atormentados” (ROSA, 2010-b, p. 225) e que “antigamente, andava por aí, sozinho” (ROSA, 2010-b, p. 226). No entanto, ao final da vida, além da solidão o acompanha a impossibilidade de andar. Segundo descrevem seus vaqueiros:

- É crocundado.
- Sempre andou com os joelhos dobrados, os olhos abaixados para o chão.
- Sempre coxeou...

- Ruimatismos.
- Desde faz tempo, as pernas foram ficando afracadas. Agora, final, morreram murchas de todo.
- Ficou leso tal, de paralítico.
- Só pode andar é na cadeira, carregado...
- Ah, mas nem não anda, nunca. Não sai do quarto. Faz muitos anos que ele não sai.
- A Iàs-Flôres disse que ele tem as pernas inteiras de veias rebentadas...
- Ruimatismos. (ROSA, 2010-b, p. 224)

Mesmo com posses e distinção social, sua vida é matizada de coisas ruins. Sua incapacidade de se locomover é uma condição que representa simbolicamente a atrofia de sua sofrida condição íntima. Como destaca o próprio escritor, sua paralisia física funciona como “a exteriorização de uma como que ‘paralisia da alma’” (ROSA, 2003-b, p. 94). Sua restrição de mobilidade espacial, que o priva de fruir as belezas e afins dos vastos Gerais, será um preço caro a ser pago pela forma de vida que escolhera levar. “O fazendeiro patrão não saía do quarto, [...] o ar ali, era triste, guardado pesado. Lá fora, latiam cães imemoriais. Os cachorros cães, no terreirão do eirado. E os bois, nos curralões, o gado preso” (ROSA, 2010-b, p. 236). Em uma fazenda enorme, o espaço habitado por Cara-de-Bronze ao final da vida é apenas seu quarto, limitado, escuro, pouco arejado e que o aparta dos elementos constituintes da beleza e da vida do espaço natural. A mesma Casa que lhe confere o *status* de senhor é o espaço que o aprisiona e, nesse sentido, guardadas as devidas proporções, irá equipará-lo aos gados encurralados em suas terras. Seu modo de vida ambicioso e cego pela “prosperidade” faz lebrar a conduta de Manuelzão, em “Uma estória de amor”, que cortou seus vínculos e o afastou do contato com os humanos, animais e o espaço natural, gerando-lhe muitas tristezas.

No entanto, como destaca o escritor ao seu tradutor italiano acerca do fazendeiro, “seu coração, na última velhice, estalava” (ROSA, 2003-b, p. 94). A impressão é que ele começa a tentar se aproximar mais da natureza, das coisas simples da vida e da busca pelo conhecimento da essência das coisas. Assim, na contramão do vasto desmatamento realizado naquelas terras para torná-las campos para a engorda de gado, o que passa a lhe agradar é plantar árvores, sendo que, como destaca um de seus vaqueiros, até “mandou fazer jardim de flôr” (ROSA, 2010-b, p. 226). O vaqueiro Mainarte ressalta que, naquelas condições, há tempos “ele gosta do Sapal” (ROSA, 2010-b, p. 218), um simples local de suas terras, descrito por José Uéua como uma “vereda com bom brejo, com olhos-d’água. O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor...” (ROSA, 2010-b, p. 217). Mainarte

ainda complementa: “lá tem passarinhos, que remexe os ares. Bando de sofrês faz nuvens...” (ROSA, 2010-b, p. 218). No entanto, impossibilitado de fruir até mesmo as singelezas e belezas naturais de suas terras, Cara-de-bronze desenvolve uma estratégia para que, dentro de suas condições, possa apreciá-la. Para isso, “então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e ‘apreensora’ sensibilidade para captar a poesia das paisagens e dos lugares” (ROSA, 2003-b, p. 94). O fazendeiro iniciará algumas “entrevistas” com seus vaqueiros para selecionar qual seria o mais adequado para atender-lhe:

Cara-de-Bronze começou, mas vagaroso, [...] vez em quando, ele chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra. De princípio, não se entendeu. Doidara? Eh, ele sempre tinha sido homem-senhor, indagador, que geria suas posses. Por perguntar noticiazinhas, perguntava, caprichava nisso. Só que, agora, estava mudado. Não requeria relatos da campeação, do revirado na lida: as querências das vacas parideiras, o crescer das roças, as profecias do tempo, as caças e a vinda das onças, e todos os semoventes, os gados e pastos. Nem não eram outras coisas proveitosas, como saber de estórias de dinheiro enterrado em alguma parte, ou conhecer a virtude medicinal de alguma erva, ou do lugar de vereda que dá o buriti mais vinhoso. Mudara. Agora ele indagava engraçadas bobeias, como estivesse caducável. (ROSA, 2010-b, p. 240)

Tais encontros com o fazendeiro são considerados estranhos pelos vaqueiros principalmente pelo teor dos questionamentos inusitados feitos por ele, os quais mostram uma mudança em curso em sua perspectiva de vida. Ao invés da preocupação com o “progresso” e o poder de posse, passa a buscar na vida algo muito mais elevado: as sutilezas que regem a essência da natureza e da vida, de modo geral. Como ressalta um de seus vaqueiros, agora ele “quer saber o porquê de tudo nesta vida” (ROSA, 2010-b, p. 225). No entanto, não quer meros relatos da realidade das coisas e nem um informante que seja apenas fiel a essa realidade. Isso conseguiria facilmente, pois poderia ordenar que todos seus homens partissem para tal empreitada. Mais do que dados e descrições convencionais, o que deseja é encontrar alguém que perceba o mundo por uma ótica não convencional, que possa compreender e absorver aspectos essenciais da dinâmica da natureza e das relações humanas, e que consiga transformar essas nuances percebidas em expressões comunicativas enunciadas através de uma linguagem com certo tratamento, com desvio em relação à linguagem e comunicação convencionais já desgastadas pelo uso. Desta forma, o que o fazendeiro deseja é

encontrar um vaqueiro que tenha características peculiares tanto à percepção quanto à expressão dos artistas.

Comentando ao curioso Moimeichêgo sobre tais entrevistas, um dos vaqueiros tece o seguinte comentário: “– Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é.” (ROSA, 2010-b, p. 225). Isso mostra que mais do que a noção de verdade, importa-lhe a força, a beleza, o potencial reflexivo, o ludismo, assim como a singeleza ou mesmo a intensidade daquilo que está sendo comunicado. A virtude das enunciações dos vaqueiros não recai na racionalidade cartesiana e na noção verdade, tão cara à ciência, mas se encontra na maior aproximação com as expressões artísticas. Sendo assim, o afastamento do real através de sua ficcionalização é um atributo positivo.

Como reflete Pedro Xisto,

A ciência, com todo seu sentido de segurança, resulta muito mais precária e transitória do que a arte. Para lutar contra o mito, a mais forte arma da ciência é a verdade. Entenda-se: a verdade científica. Esta, contudo, não passa, conceitualmente, de algo provisório e condicional – até nova verificação. Do outro lado ou, simplesmente, ao lado, coisificada, também, acha-se a arte. Mas plurivalente. No espaço e no tempo. E admirável é o fato de, reciprocamente, comoverem e interessarem, a grupos sociais coesos mas de culturas díspares, os respectivos produtos artísticos. E não menos edificante, a presença, ainda hoje, de artistas remotíssimos na história, senão pré-históricos. (XISTO, 1983, p. 136)

Com base nessa reflexão, mesmo reconhecendo a importância do pensamento científico, a arte possui maior potencial para atravessar os tempos e transpor barreiras geográficas e culturais devido à sua possibilidade ímpar de ressignificação. Assim, no caso do dono das terras, mesmo impossibilitado do contato direto com a dinâmica da vida natural e social, através da sutil percepção de algum sagaz leitor da natureza e das relações humanas, e posteriormente da expressão dessas através de uma linguagem “trabalhada”, seria possível ao Cara-de-Bronze sua fruição no campo da imaginação.

O vaqueiro que conseguirá reunir as habilidades buscadas pelo fazendeiro será Grivo. A maioria das suas enunciações que fizeram o patrão escolhê-lo não chegam a nós, leitores. No entanto, indiretamente, teremos acesso a algumas dessas construções durante as “sessões” com Segisberto pelo relato dos vaqueiros às perguntas do curioso Moimeichêgo. O vaqueiro Calixto comenta: “– Essas coisas que o Grivo falou: *Pássaro do mato em toda a parte vóa tórto - por causa de acostumado com as grades das árvores...*” (ROSA, 2010-b, p. 243). Evidencia-se na imagem criada a marca da

sabedoria animal e o costume de sua adaptabilidade para transpor as adversidades diárias. Como complementa o vaqueiro José Uéua, “– Mas o mais que ele disse, que foi assim: – *Passarim, todo tempo, todo o tempo, se ri nas bochechas do vento; e minha alma está bem guardada, vento de todas as asas...*” (ROSA, 2010-b, p. 243). Essas expressões mostram a presença de plasticidade poética nas singelas descrições de cenas naturais, corriqueiras. Como detalha o escritor à Edoardo Bizzarri, as expressões dos vaqueiros ao patrão nessa circunstância são, em essência, “tentativas de definição de poesia, [...] exemplos de realização poética” (ROSA, 2003-b, p. 93). O vaqueiro Calixto também destaca a habilidade de Grivo com as palavras: “Parecia, no falado. Como que ele fez: – *A Morte saíu dos brejos, me viu e me fez sinal; tremiam verdes, como gente, as varas do pindaíbal...*” (ROSA, 2010-b, p. 243). Nesta, evidencia-se na reprodução escrita da oralidade do vaqueiro as marcas de uma cantiga que, se disposta em versos, ficaria com a seguinte forma:

A	/	Mor	/	te	/	sa	/	íu	/	dos	/	bre	/	jos	/
1		2		3		4		5		6		7			
		me	/	viu	/	e	/	me	/	fez	/	si	/	nal	/
1		2		3		4		5		6		7			
		tre	/	miam	/	ver	/	des,	/	co	/	mo	/	gen	/
1		2		3		4		5		6		7			
		as	/	va	/	ras	/	do	/	pin/	/	daí	/	bal...	/
1		2		3		4		5		6		7			

A expressão possui uma estrutura poética semelhante às cantigas e quadras populares, composta por quatro versos heptassílabos, com cadência rítmica regular marcada pela presença constante da 2ª e a 7ª sílabas tônicas e com rimas apenas nos versos pares, entre as palavras “sinal” e “pindaíbal”. Esses recursos poéticos conferem forte musicalidade e também contribuem para a memorização da trova, aspectos muito importantes para as expressões orais de culturas populares. Como bem notara o vaqueiro Mainarte: “O Grivo faz obra de atrovo” (ROSA, 2010-b, p. 243). Com a consciência intuitiva dessa estrutura poética, os vaqueiros mostram-se impressionados com a habilidade de Grivo: “*Iô Jesuino Filósio. – Faço por saber: como é que o pobre do Grivo deu para entender, para aprender essas coisas? / O vaqueiro Calixto. – Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...*” (ROSA, 2010-b, p. 244). A habilidade de Grivo no trato com as palavras mostra-se presente desde menino, como já notado por Miguilim em “Campo Geral”: “o Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas”

(ROSA, 2010-a, p. 97). A destreza que impressionara o menino Miguilim também impressionará o fazendeiro Cara-de-Bronze e seus vaqueiros. Mostrando a sutileza de sua capacidade perceptiva, sua habilidade de “arranjador” daquele tipo de discurso e a força de sua “fabulação oral”, “O Velho gostou do Grivo” (ROSA, 2010-b, p. 243), como destaca Mainarte. Desta maneira, será ele o escolhido e a quem o fazendeiro delegará o trabalho da “expedição” transformadora a ser realizada pelos Campos Gerais.

3.3.1 *As viagens de Grivo*

Grivo é um dos personagens que terá em seus deslocamentos espaciais pontos muito significativos para a composição geral de *Corpo de Baile*, realizando esses movimentos tanto na própria estória “Cara-de-Bronze”, na viagem feita pelos Campos Gerais a mando do fazendeiro Segisberto, quanto migrando de uma estória a outra dentro da obra. Esse personagem, marcado por “muitos sofrimentos sofridos passados” (ROSA, 2010-b, p. 244), como destaca o vaqueiro Abel, terá sua primeira aparição na obra em “Campo Geral”, estória na qual encontraremos suas principais caracterizações. Morador nas redondezas do Mutúm, segundo o narrador,

Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranho, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d'água. Diziam que eles pediam até esmola. [...] [Ele] queria ter um cachorro, cachorrinho pequeno que fosse, para companhia com ele, mas a mãe não deixava, porque não tinham de comer para dar. (ROSA, 2010-a, p. 96-97)

Desde cedo o menino estará inserido em uma realidade social muito precária, com condições piores até mesmo que as vivenciadas pela família de Miguilim. Tendo crescido na pobreza e nas redondezas do Mutúm, possuirá com Miguilim e seus irmãos pontos de contatos que são de grande importância para o desenvolvimento das ações narrativas das estórias e para a criação da unidade alcançada pela obra. Em relação a estas semelhanças, destaca-se que tanto ele quanto Tomezinho aprenderam o ofício de vaqueiro, que, aliás, em certa altura da vida, desempenharão juntos nas terras do Urubuquaquá. Grivo tivera sua iniciação neste ofício no Mutúm, como aponta o

vaqueiro Saluz a Miguilim: “– agora você vai se alegrar: seu pai ajustou o Grivo p’ra trabalhar com a gente, ele quer aprender ofício de vaqueiro...” (ROSA, 2010-a, p. 147). Semelhante a Grivo, é provável que Tomezinho também tenha aprendido o ofício de vaqueiro no Mutúm, uma vez que, quando o “reencontramos” nas terras do Pinhém, nos deparamos com Tomé Cássio já vaqueiro feito, reconhecido por sua coragem. Lembrando dos testes aos quais Lélío foi submetido pelo capataz Aristó logo em seus primeiros dias no Pinhém, evidencia-se que lá não seria lugar para aprendizado. Para integrar a vaqueirama de seo Senclér era necessário já saber o ofício previamente.

Entre outros pontos de contatos existentes entre Tomé Cássio e Grivo, dois merecem destaque: primeiramente, o laço familiar entre eles, pois são irmãos por parte de pai. Para chegar a esse dado, assim como a muitos outros, é necessário levar em consideração que as histórias que compõem a obra *Corpo de Baile* funcionam como peças de um quebra-cabeça, sendo possível que alguns de seus aspectos sejam compreendidos apenas quando pensados no conjunto da obra. No trecho do texto “Campo Geral” destacado acima o narrador comenta sobre o Grivo que “ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe” (ROSA, 2010-a, p. 96). No entanto, em “Cara-de-Bronze”, o vaqueiro Sãos tece o seguinte comentário em relação a Grivo: “o Tomé Cássio, que é irmão-natural dele” (ROSA, 2010-b, p. 267). Sendo a maternidade de ambos explicitada nos textos, o parentesco se estabelece pelo nebuloso lado paterno, o que caracteriza Grivo como um dos descendentes da família Cássio, que, no entanto, não leva consigo esse sobrenome por não ter sua filiação reconhecida publicamente por Bero. O outro ponto de contato muito interessante é o deslocamento realizado pelos personagens dentro da obra *Corpo de Baile*. Ambos irão migrar do Mutúm, assim como Liovaldo e Miguilim, seus irmãos. No entanto, Grivo e Tomé não irão para centros urbanos estudar. Vaqueiros, possuirão a trajetória em comum e, cada um à sua maneira, chegam às terras do Urubuquaquá, onde trabalharão juntos integrando o vasto grupo de vaqueiros que vivem sob os mandos do fazendeiro Segisberto Saturnino Jéia.

Outra identificação desses personagens se estabelece por ambos terem acesso àquilo que Cara-de-Bronze no auge de seu poder e riqueza passa a valorizar, mas que já não consegue mais usufruir: o contato com o espaço natural para apreciação e apreensão de sua essência. Estes vaqueiros irmãos é que poderão usufruir disso. Como já dito, Segisberto gostava da Vereda-do-Sapal, porém, impossibilitado de frequentá-la e apreciar suas belezas, quem fará isso será “Tomé Cássio, lá, quieto, tomando conta do Sapal...” (ROSA, 2010-b, p. 267). De modo semelhante, será Grivo que realizará a

viagem idealizada por Cara-de-Bronze para captar a essência dos Gerais, já que a paralisia do fazendeiro o impossibilita de sair do seu quarto.

Assim, além dos deslocamentos de Grivo entre as estórias que compõem a obra *Corpo de Baile*, a viagem por ele realizada pelos Gerais será um dos pontos centrais da estória em questão, na qual novamente se destaca a importância do espaço e dos deslocamentos dos personagens como fundamentais em sua composição.

3.3.1.1 *A busca pelo “quem” das coisas*

Caberá a Grivo percorrer longas extensões dos Campos Gerais para captar suas mais diversas nuances e os principais elementos constituintes da dinâmica natural e social do sertão, repleto de sublimes belezas naturais e culturais assim como de diversas mazelas sociais. Somente após tais experiências poderia “traduzi-las” através de um discurso elaborado e plasmar certa “poesia da vida”, acessível à Cara-de-Bronze somente desse modo. Essa viagem desse Percival do sertão, na “demanda do Gral⁷⁰ da Palavra, que há de renovar e completar a existência do Patrão” (NUNES, 1969, p. 183).

Quando decidido por Cara-de-Bronze, mesmo com o tempo ameaçando fortes chuvas, “o Grivo arrumou seus dobros, amarrou seus tentos. Selou cavalo” (ROSA, 2010-b, p. 248). Segundo o vaqueiro Mainarte, “Meava-se um janeiro... O Velho mandou. Chuvaral desdizia d’ele ir. Mas o Velho quem quis. Nem esperou izinvernar, té que os caminhos enxugassem” (ROSA, 2010-b, p. 215). Respeitando a hierarquia vigente e o poder de mando do fazendeiro, Grivo parte sem reclamar. No Urubuquaquá é “o Velho é quem faz os cálculos...” (ROSA, 2010-b, p. 248). Assim, todos sabiam que aquela viagem repentina obedecia a uma ordem, porém, não sabiam o motivo. O vaqueiro Mainarte comenta: “Eu sei que ele foi para buscar alguma coisa. Só não sei o que é” (ROSA, 2010-b, p. 216). Questionados pelo curioso Moimeichego, o vaqueiro Sacramento comenta que “há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer” (ROSA, 2010-b, p. 217). E era. Mas, por ser algo abstrato, não conseguem entender ao certo o que o patrão encomendara: “Que é, então, que ele foi trazer?” (ROSA, 2010-b, p. 248). Em meio a essas especulações, o “pai” Tadeu,

⁷⁰ Essa analogia entre a viagem do vaqueiro sertanejo e as viagens dos cavaleiros arthurianos também será feita pelo poeta Pedro Xisto: “O Velho escolheu o Grivo. E este partiu, rústico Cavaleiro à Demanda do Graal” (XISTO, 1983, p. 137)

experiente vaqueiro, comenta que o patrão “queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!” (ROSA, 2010-b, p. 242). Essa explicação indefinida capta muito bem a intenção do fazendeiro, mesmo porque para “Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2001, p. 151).

Em uma viagem desse tipo, na busca pela observação, compreensão e fruição da dinâmica do espaço natural e das relações estabelecidas com os seres que o habitam, as interações desenvolvidas pelo sujeito perceptor durante esse processo resultarão em experiências que inevitavelmente deixarão marcas e atuarão de alguma maneira na constituição identitária daqueles que tiverem esse tipo de vivência. Foi assim com o escritor mineiro, como discutido no primeiro capítulo, e também será assim com o personagem Grivo, que “de ver, ouvir e sentir. E escolher. Seus olhos não se cansavam” (ROSA, 2010-b, p. 258).

Mesmo viajando a mando do patrão, quem realmente ganhava com aquela experiência era o Grivo: “Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem. [...] No ir – seja até aonde se for – tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final” (ROSA, 2010-b, p. 262-263). Não sendo o espaço apenas um “recipiente” que abarca seres e objetos, mas constituído pela relação que estabelece com eles, a interação de Grivo com os lugares percorridos em sua trajetória faz com que ele passe a integrá-los também. Como bem notado por Nunes (1969, p. 179), “para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz”. Relembrando algumas considerações feitas no capítulo anterior, na obra de Guimarães Rosa os elementos naturais e os seres, humanos e animais, relacionam-se e constituem-se em uma complexa e completa integração cósmica, a Travessia da vida.

Desta feita, as experiências realizadas por Grivo na viagem irão alterar sua identidade, como será prontamente notado pelos amigos vaqueiros logo no primeiro contato após seu retorno: “*O vaqueiro Fidélis*: Homem, não sei, o Grivo voltou demudado. / *O vaqueiro Parão*: Aprendeu o sôe de segredo. [...] *O vaqueiro Mainarte*: Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver... / O Grivo: Isso mesmo!” (ROSA, 2010-b, p. 271).

Logo que retorna ao Urubuquaquá, mesmo antes de conversar com os demais vaqueiros, Grivo vai direto ao quarto do patrão, que o aguardava ansioso para receber a nobre “encomenda” e que prontamente lhe questiona: “– ‘Você viu e aprendeu como é

tudo, por lá?” (ROSA, 2010-b, p. 274). Nesta fala de Segisberto, o termo “aprendeu” funciona de maneira polissêmica, pois pode ser interpretado tanto em relação ao desenvolvimento do conhecimento adquirido, ou seja, o aprendizado, quanto à apreensão das experiências. Grivo alcançou ambos e por sua habilidade no tratamento com a linguagem, marcada por traços poéticos, sua explanação acerca do “*quem das coisas*” toca profundamente o padrão, proporcionando-lhe um intenso efeito estético. Como relata Grivo aos vaqueiros, após escutá-lo “o Velho, disse, acendido: – ‘Eu queria alguém que me abençoasse...’ - ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho. / *Tadeu*: Então, que foi que ele fez, então? / Grivo: Chorou pranto” (ROSA, 2010-b, p. 275).

As expressões de Grivo acerca do que “aprendeu” na viagem também impressionarão os vaqueiros, os quais, com bastante curiosidade, o interrogam acerca do que ele foi buscar, por onde andou, o que conheceu e tudo o mais. Então, atendendo-os, começa a relatar-lhes sua viagem: “saí dezembro-janeiro-fevereiro, quando o coco do buriti madura em toda a parte. Assim em ínvios de inverno, os rios sobresseenchendo” (ROSA, 2010-b, p. 249). Comenta sobre as longas distâncias percorridas pelos Campos Gerais e quando questionado se estivera sempre nos Gerais, responde: “Por sempre. O Gerais tem fim?” (ROSA, 2010-b, p. 251). Mesmo tendo viajado por dois anos, precisaria de mais tempo para extrapolar os limites dos Gerais, esse mar sem fechos.

Então, relata-lhes as belezas naturais, a diversidade das plantas e dos tipos de solo, os relevos, com chapadas e montanhas, os vários tons de azuis do céu, a força e o calor do sol na secura dos areais, a esperança sempre anunciada pelos buritizais, o frescor das águas das veredas, os animais, os insetos, as pessoas e muito mais coisas que conheceu. Além das belezas, comunica também sobre as muitas mazelas sociais sentidas na pele por muitos sertanejos: “De farrapos. Tudo vivente na remediação. O que, se eles têm, de comer, repartem [...] Comem suas mãos, o que nelas estiver. Doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria nos buraquinhos” (ROSA, 2010-b, p. 261). Também comenta que em muitas das pessoas com as quais conversou, encontrou um traço similar: “Cada um conta acontecimentos e valentias de seu passado, acham que o recanto onde assistem é de todos o principal. O mundo ferve quieto. Papudos” (ROSA, 2010-b, p. 260-261). Nessa descrição é possível notar certa aproximação com a postura do narrador de *Grande Sertão: Veredas*, quando Riobaldo, no momento da vida em que se encontra “de range rede” (ROSA, 2001, p. 32), conta de suas valentias passadas ao interlocutor letrado e desconhecedor dos fatos já ocorridos naquela região do sertão. Mais do que esta simples aproximação com a obra *Grande Sertão: Veredas*, o

contato direto com ela será explicitado por uma personagem em comum a ambas obras: a “linda moça Nhorinhá, [...] puta e bela” (ROSA, 2001, p. 393), nas palavras de Riobaldo. Essa moça tremendamente sedutora Grivo conheceu pelo caminho:

meando terras de bons matos, se encontrara com a moça Nhorinhá [...] ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda – feito nôiva nua, toda pratas-e-ouros – e para ele sorriu, com os olhos da vida. Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas – não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar. Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher. (– Essa eu olhei com o meu sangue...) Deixou, para depois formoso se arrepender. (ROSA, 2010-b, p. 262)

A subserviência ao patrão é tamanha que Grivo resiste até mesmo àquela tentação “sem-mesquinhice, para todos formosa, [...] prostitutriz” (ROSA, 2001, p. 472), como destaca Riobaldo, que pode desfrutar de muitos prazeres com ela, dos quais não se esquece⁷¹. Por sua vez, submisso à ordem dada pelo patrão, tendo sempre em mente que “estava cumprindo lei” (ROSA, 2010-b, p. 258), o Percival do sertão⁷² desperdiça a chance de desfrutar um grande prazer com aquela moça, arrependendo-se depois. Na demanda pela captação da essência do sertão, ele percebe a beleza da vida em seu curso natural nas águas que correm sem serem represadas, no vôo livre dos pássaros, nos animais que vivem livres pelos campos assim como na relação de proximidade que irmana os humanos, os animais e os elementos naturais, como destaca Grivo aos seus ouvintes: “Vaqueiro vai deber os bois, com águas emprestadas...” (ROSA, 2010-b, p. 259). Este comentário faz lembrar uma das cenas centrais à “estória de amor” contada pelo velho Camilo.

⁷¹ Riobaldo encontra-se com Nhorinhá pela primeira vez ao acaso: “na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. [...] Tão bonita, só. [...] Diadorim não estava perto, para me reprovar. [...] Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, sponsal” (ROSA, 2001, p. 60). Como ainda destaca o personagem, “Nhorinhá, casada com muitos, e que sempre amanheceu flor” (ROSA, 2001, p. 650).

⁷² Com base na analogia entre a viagem de Grivo e a demanda do Graal, pensada por Nunes (1969) e Xisto (1983), observamos alguns pontos de aproximação entre o vaqueiro sertanejo e o cavaleiro Percival. Criados em meio à mata apenas por suas mães anônimas, pela lealdade jurada a seus “reis” e pelo ímpeto servil no cumprimento das ordens para a demanda que empreendem, ambos conseguirão se conter até mesmo ante às mais fortes sedução femininas para manterem seus focos e alcancem êxito nas empreitadas. No caso do cavaleiro arthuriano, a lealdade em relação à castidade jurada perante as leis religiosas irá lhe conferir grande pureza de espírito, aspecto fundamental para que ele conseguisse visualizar o Graal, sendo ele o único a alcançar o tal feito. Cf. MEGALE, 1988.

Ouvindo essas palavras de Grivo, o vaqueiro José Proeza mostra compreender o que ele havia ido buscar naquelas andanças pelo sertão:

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?”

Adino: **Aí, Zé, opa!**

Grivo: Eu fui... (ROSA, 2010-b, p. 274-275, grifo nosso)

Em todo o texto essa será a única fala do personagem José Proeza. No entanto, mesmo com essa aparição única, terá importância tanto por essa fala, a primeira a alcançar a “proeza” de compreender o objetivo da viagem de Grivo, quanto por contribuir na elaboração do trocadilho presente na fala de Adino, “Aí, Zé, opa!”, construída com duas camadas de significações. Na primeira delas é explicitada uma interjeição do personagem, que confirma a Zé a proeza da descoberta. Na segunda camada, mais profunda, o escritor cifra nesta interjeição a tônica da viagem de Grivo e, por consequência, do texto. Como o próprio autor relata particularmente a seu tradutor italiano, “há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: ‘Aí, Zé, opa!’, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ia, : *a Poesia...*” (ROSA, 2003-b, p. 93). A mesma revelação será feita a seu tradutor alemão ao notar que ele, assim como a maioria dos leitores, não havia percebido esta informação escondida: “‘Adino: Aí, Zé, opa!’ [...] AQUI, havia uma brincadeira. Leia, de trás para diante, e veja: a pôezia. A POESIA” (ROSA, 2003-a, p. 207-208).

Esquivando a rótulos e a concepções teóricas convencionais, afastado de definições específicas e estanques, Guimarães Rosa aborda a poesia, tida como elemento abstrato que Grivo foi buscar, de maneira sugestiva, como algo identificável na essência das relações humanas, na dinâmica da natureza, nas forças que regem a vida e em tudo aquilo a que a essa se associa, ou seja, “o *quem* das coisas”. Será essa poesia que comove e impressiona Cara-de-Bronze, funcionando como elixir para aquele momento de sua vida. Ao compreender o que Grivo havia trazido, Mainarte percebe que para conseguir “aprender” aquela riqueza imaterial o vaqueiro “jogou a rede que não tem fios” (ROSA, 2010-b, p. 275), em analogia aos atos dos pescadores. Realmente, a rede sensorial lançada por Grivo voltara muito carregada. Como ele mesmo explicita, “Eu quero viagem dessa viagem...” (ROSA, 2010-b, p. 275), ou seja, o resultado abstrato

após a depuração daquela experiência concreta, que funcionaria como “o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto”⁷³.

3.3.1.2 *Aí, Zé, opa!*

Além de revelar o trocadilho cifrado na fala do vaqueiro Adino, o escritor mineiro explicita ao seu tradutor italiano que o texto “‘Cara-de-Bronze’ se refere à POESIA” (ROSA, 2003-b, p. 93). Assim sendo, evidencia-se a coerência do texto no que diz respeito à sua relação forma-conteúdo, uma vez que as referências à poesia enquanto traços semânticos são construídas de maneira implícitas, sutis e sugestivas, através de um refinado tratamento no uso da linguagem, traço recorrente em textos poéticos, de modo geral. “Cara-de-Bronze” é o texto da obra *Corpo de Baile* que possui em sua estrutura formal o maior afastamento em relação aos padrões convencionais dos textos em prosa. Para Haroldo de Campos (1983, p. 575), “num conto como ‘Cara-de-Bronze’ se pode vislumbrar uma espécie de prosa da prosa, ou meta-prosa”. A estrutura textual não convencional mostra traços narrativos mesclados a aspectos estruturais predominantemente dramáticos, possuindo recursos poéticos diluídos ao longo do texto. Como salienta Xisto (1983, p. 115) “o escritor mineiro repõe em situação (como nunca entre nós e, provavelmente, como muito poucas vezes alhures) o conceito de PROSA-POESIA”.

Assim sendo, o autor que já não gosta de trabalhar com contornos fixos, em “Cara-de-Bronze” leva isso bem adiante. Em determinados momentos, as notas de rodapé que nos textos em geral funcionam como pequenas orientações ou comentários explicativos, nesse texto passam a exigir a atenção especial do leitor, ocupando posição de relevância e colocando temporariamente o corpo do texto em segundo plano, mostrando um interessante e não convencional jogo com a disposição espacial do texto no papel. Nessa disposição estrutural das notas no texto, merece destaque uma que se relaciona ao seguinte comentário de Grivo aos vaqueiros: “...Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí...” (ROSA, 2010-b, p. 250). Como cada espaço é constituído e caracterizado pelas

⁷³ Cf. CAMACHO, 1978, p. 48.

relações estabelecidas com os seres que os habitam, esses seus sujeitos perceptores é que irão conferir nomes às coisas, plantas, veredas e tudo mais que o constitui. Sob o pretexto de explicação da vasta quantidade de espécies de plantas e a variação de seus nomes de lugar para lugar, o escritor constrói uma longa nota na qual cita 380 nomes de plantas, sendo 172 tipos definidos entre arbustos, plantinhas, cipós e ervas, 137 árvores, 50 tipos de capins e 21 de carrapichos. Nessa longa nota, com cuidadosa elaboração textual, mais do que apenas elencar os nomes das plantas, o autor constrói micronarrativas cifradas devido ao modo como encadeia esses nomes. Destacaremos dois exemplos deste tipo de construção. O primeiro encontra-se na parte que elenca “os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas”:

– A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-jão. O são-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ROSA, 2010-b, p. 253)

Em uma atenta leitura desse trecho, o poeta concretista Pedro Xisto tece o seguinte comentário:

Uma vez mais, em função poética, os substantivos de João Guimarães Rosa. Uma teoria deles. Em forma. Estrutura dinâmica. Os entes em si mesmos. E uma sábia malícia dispostos. Compostos. Toda uma fábula concreta (se estes dois termos se acomodam) através a identificação entre os objetos e os objetivos, entre significante e significado. Um poema vivente que se gerasse e crescesse, mais ou menos, assim:

[As moças]	[Os homens]
A Damiana	O João-venâncio
A angélica-do-sertão	O chapéu-de-couro
A douradinha-do-campo	O bom homem
[A aproximação]	
O boa-tarde	
[O namoro]	[A sedução]
O cabelo-de-anjo	O peito-de-moça
O balança-cachos	O braço-de-preguiça
O bilo-bilo	O aperta-jão
O alfinete-de-noiva	O são-gonçalinho
[A força]	
A ata-brava	
A brada-mundo	

Esta interessante micro-narração na nota de rodapé, sagazmente percebida pelo poeta concretista, também será revelada pelo escritor mineiro ao seu tradutor italiano:

Você encontrará uma verdadeira “estorinha”, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (“A Damiana, a angélica... (até)... a gritadeira-do-campo”). Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim como o 6º. E o 7º (mão boba...) e o 8º (o rapaz apertando a mocinha). Quanto ao 9º: “são gonçalo” é sinônimo de membro viril... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos. (ROSA, 2003-b, p. 94)

Há uma pequena divergência na leitura empreendida por Pedro Xisto, pois ele analisa o excerto como a aproximação de três rapazes a três moças, sendo que, como detalha o autor, refere-se apenas uma moça e um moço, adjetivados várias vezes. No entanto, o escritor mineiro reconhece a leitura atenta alcançada pelo poeta, destacando, ainda na mesma carta a Edoardo Bizzarri, ter sido ele o primeiro a alcançar tal feito: “Você conhece, aí, o poeta Pedro Xisto, concretista, companheiro dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos? Ele escreveu formidável série de artigos, descobrindo tudo isto, e mais, sob o título ‘À busca da Poesia’” (ROSA, 2003-b, p. 94-95).

Cientes da minúcia empregada pelo escritor na construção dessa longa nota acerca dos nomes das plantas, lendo-a com cautela, identificamos outro trecho que, a nosso ver, mostra outra micronarração cifrada:

– *E os carrapichos, os carrapichinhos que querem vir na roupa da gente?*
– Amorico. Mineirinha. Isabel. Amor-do-campo. Sensitiva-mansa. Amor-de-vaqueiro. Amor-de-tropeiro. Amor-de-negro. Amor-do-campo-sujo. Amores-do-campo-seco. Amor-seco. Amorzinho-seco...
– *Só? E os outros, que vêm logo depois?*
– ...O juiz-de-paz. O santa-helena. O mãe isabel. (ROSA, 2010-b, p. 252)

Neste trecho, a pergunta inicial funciona como uma espécie de legenda, direcionando a leitura para as ervas que ficam à beira da estrada prontas para “encarrapicharem” em algum passante e seguirem grudadas a ele. Nessa brincadeira ambígua, o carrapicho tem nome e características: Isabel, moça com amor para dar,

mineirinha, moradora do campo. Tida como “sensitiva-mansa”, mostra não ser “arisca” à aproximação dos homens. Tentando “agarrar-se” a algum, será “Amor-de-vaqueiro. Amor-de-tropeiro. Amor-de-negro”. Em seguida, vemos nos nomes de plantas referências aos lugares nos quais ela lhes oferece seu amor, tendo estes a marcação de uma gradação no que diz respeito aos tipos de relações estabelecidas. Inicialmente, “Amor-do-campo-sujo”, que sugere uma relação no meio do mato, furtiva e circunstancial. Após, surgem os “Amores-do-campo-seco”, que em seguida se tornam “Amor-seco”, tendo na supressão da palavra campo uma possível indicação de que os amores agora ocorrem fora dele, possivelmente dentro de alguma edificação. Na sequência, pode ser lida a afinidade afetiva crescente, “Amorzinho-seco...”, sendo o uso da palavra no diminutivo uma possível sugestão do modo como comumente se referem os enamorados. Em resposta à segunda pergunta/legenda, “Só? E os outros, que vêm logo depois?”, continuando a leitura com base nessa gradação afetiva, o passo seguinte daquele amor será seu reconhecimento público e sua oficialização perante as três estâncias convencionais: a justiça legal, a igreja e a família, representados respectivamente: “— ...O juiz-de-paz. O santa-helena. O mãe isabel”. Sendo esse o ponto de chegada da gradação afetiva estabelecida, nota-se então que aquele “carrapicho” agarrou-se fortemente.

Como bem observado por Pedro Xisto,

Os vocábulos do nosso romancista-poeta não se restringem a contar uma estória. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando, concretamente das vivências. Morfológica e semiologicamente. Uma obra de tal porte e alcance, não se reduz a qualquer “língua braba dos Gerais”, inventada ou não. O escritor montanhês não faz de sua montanha uma torre de amontoadas pedras. Nem se enfurna em anhanhohacanhovas. Em verdade, tudo aí é construção. (XISTO, 1983, p. 119)

Se no plano da estória a poesia refere-se àquilo que Grivo foi buscar, no plano da estrutura textual configura-se no minucioso trabalho de elaboração e invenção literária. Conforme o escritor comenta a Edoardo Bizzarri sobre o modo como pensa a elaboração de seus textos, “Tudo deve ser cacho de acordes. Como no xadrez: a jogada boa deve ter mais de uma finalidade ou causa” (ROSA, 2003-b, p. 71). Assim, a coerência composicional de “Cara-de-Bronze” é uma das marcas do êxito atingido pela literatura rosiana.

3.4 A unidade alcançada pela coreografia de Corpo de Baile

Abordando as histórias que compõem a obra *Corpo de Baile* como bailarinas de um mesmo conjunto, é muito relevante atentar para as movimentações espaciais dos personagens realizadas tanto de maneira intrínseca a cada texto quanto “saltando” de um texto para outro dentro da obra. A maior parte destes traços se inicia em “Campo Geral”, texto definido pelo escritor, como destacado anteriormente, com a função de “*plano geral* (do livro)” (ROSA, 2003-b, p. 91). Miguilim, protagonista dessa história, nasce no buraco de mato chamado Pau-Roxo, migra com a família para o Mutúm, “covoão em trecho de matas” (ROSA, 2010-a, p. 13) e depois segue para Curvelo, cidade onde terá acesso aos estudos, fato que mudará sua condição social. Após, irá reaparecer em “Buriti” formado como médico veterinário, deslocando-se assim em uma trajetória que abrange a obra de ponta a ponta e amarrando as histórias que emolduram o conjunto.

Também irão para a cidade de Curvelo os filhos de seo Sencler “botados no estudo” (ROSA, 2010-a, p. 303), o que estabelece um ponto em comum entre “Campo Geral” e “A história de Lelio e Lina”. Os vínculos entre essas histórias serão mais marcados ainda com o movimento empreendido por Tomé Cássio, irmão de Miguilim que também deixa as terras do Mutúm em busca de melhores condições de vida, indo parar nas terras do Pinhém, para onde posteriormente leva as irmãs Drelina e Chica. Da mesma forma, o Pinhém acolherá o personagem Lelio. Em sua trajetória, natural de um pequeno povoado no interior de Minas Gerais chamado Gouvêia, ele migra para a Tromba-d’Anta para trabalhar. Saindo desse lugar, o acaso o leva à Pirapora, onde se abre a ele a possibilidade de escolher seguir em direção à capital ou retornar para o interior dos Campos Gerais, sendo esta sua opção. Assim, rumo a Paracatu e de lá, devido a uma mistura de frustração amorosa com algumas forças “obscuras”, chega à fértil terra do Pinhém, descrita como “quase tão rica quanto as do Urubuquaquá e do Peixe-Manso” (ROSA, 2010-a, p. 288). Nesta comparação referente à fertilidade do espaço, presente logo nas primeiras páginas de “A história de Lelio e Lina”, escritor mineiro já direciona os caminhos para os quais seguirão os principais personagens do texto: Lelio e Rosalina irão para o Peixe-Manso, ao passo que Tomé Cássio irá para o Urubuquaquá, onde servirá como vaqueiro na grande fazenda de gado de “um estúrdio fazendeiro conhecido por ‘Cara-de-Bronze’” (ROSA, 2010-a, p. 419). Para o espaço da

estória homônima também irão ao Sintra e Grivo, personagens de “Campo Geral”, sendo o primeiro o dono das terras do Mutúm, patrão do pai de Miguilim, e o segundo, um menino pobre, morador da região que sairá dela para também se tornar um vaqueiro do fazendeiro Segisberto, o Cara-de-Bronze, a pedido do qual percorrerá vasta extensão dos Campos Gerais em busca da poesia do sertão.

Corpo de Baile é uma obra pensada como um conjunto de histórias relacionadas entre si. Para a compreensão desta estrutura, a organização espacial, inclusive as posições ocupadas pelas histórias, mostra escolhas metódicas feitas pelo autor. Pautando-se na primeira edição, publicada em dois volumes no ano de 1956, a organização sequencial das histórias é a seguinte: 1 – “Campo Geral”; 2 – “Uma história de amor”; 3 – “A história de Lélío e Lina”; 4 – “O recado do morro”; 5 – “Dão-Lalalão”; 6 – “Cara-de-Bronze”; 7 – “Buriti”.

Nesta estrutura, a ordenação encadeada entre “Campo Geral”, “A história de Lélío e Lina”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti” é muito importante, pois possibilita a coerência na movimentação dos personagens que “pulam” de uma história a outra, seguindo sempre o sentido convencionado na leitura ocidental, da esquerda para a direita, o mesmo sentido pelo qual o leitor avança pelas páginas. Nesta estruturação, apenas três histórias não possuem personagens ou espaços em comum com as demais histórias: “Uma história de amor”, “O recado do morro” e “Dão-Lalalão”. No entanto, pelas posições ocupadas por elas no conjunto, também contribuem para a criação do efeito global que queremos demonstrar.

Para que sejam coerentes as reaparições dos personagens em histórias posteriores, ambientadas em outros espaços e nas quais se encontram com idade mais avançada, se faz necessária a presença de certa distância de espaço e tempo entre elas. É nesse ponto que se encontra a relevância das histórias 2, 4 e 5 no conjunto da obra, com importante função espacial enquanto texto escrito. Acerca desse, é interessante uma consideração feita por Luis Alberto Brandão, especialista nos estudos de espaço literário:

a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. [...] Assim, considera-se que o texto literário é tão mais espacial quanto mais a dimensão formal, ou do significante, é capaz de se destacar da dimensão conteudística, ou do significado. (BRANDÃO, 2013, p. 64-65)

Assim, contando com a concreta dimensão espacial dos textos “Uma história de amor”, “O recado do morro” e “Dão-Lalalão”, estes são propositalmente intercalados

com os demais textos e lhes conferem as distâncias espaciais e temporais necessárias para funcionarem em conjunto: em suas páginas, que configuram o espaço físico do livro, o leitor se detém certo tempo durante o processo de leitura, o que gera um afastamento temporal que se faz necessário para que os personagens, quando reencontrados posteriormente pelo leitor, estejam mudados e presentes em outros espaços. Desta forma, enquanto nos deparamos na leitura da difícil realidade enfrentada por Manuelzão para a criação da fazenda Samarra, assim como na comemoração festiva da inauguração da capela que funda aquele lugar, o Tomezinho do Mutúm torna-se o destemido vaqueiro Tomé Cássio, que reencontraremos no Pinhém. As meninas Drelina e Chica tornam-se as belas moças cobiçadas pelos vaqueiros de seo Senclér. Em seguida, quando revemos Tomé no Urubuquaquá, nas terras do fazendeiro Cara-de-Bronze, neste ponto do livro também reencontramos o menino Grivo, do qual nós, leitores, ficamos afastados por uma distância espaço-temporal ainda maior, ocupados por mais histórias nesse *entremez*. Maior salto temporal e espacial ainda se dará em relação ao personagem Miguilim, do qual nos despedimos junto com a família Cássio no momento de sua partida do Mutúm, para reencontrá-lo na última história muitos anos depois, quando ele, já Miguel, encontra-se adulto e formado, nas terras do Buriti Bom. Para a realização deste salto temporal e espacial, o maior em relação aos demais, Guimarães Rosa metodicamente o constrói com o deslocamento entre “Campo Geral”, primeira história da obra, e “Buriti”, a última. Para tal efeito, se faz necessário que essas histórias sempre ocupem respectivamente as posições de abertura e fechamento da obra, como se notam em todas as edições já publicadas de *Corpo de Baile*.

Essa importância da disposição das histórias no conjunto da obra é explicitada em algumas das cartas trocadas pelo escritor com seus tradutores. Em carta a Curt Meyer-Clason, datada de dezembro de 1962, questionado sobre a possibilidade de publicação de *Corpo de Baile* em 2 volumes na versão alemã, Guimarães Rosa responde-lhe informando não haver problemas, pois a primeira edição no Brasil havia sido feita assim. Para isso, descreve-lhe a ordem das histórias em sua primeira versão, a mesma que já elencamos acima. Mostrando certa flexibilidade ao tradutor, o escritor comenta que poderiam manter a ordem da primeira edição brasileira assim como, caso fosse necessária alguma mudança por fins editoriais, também sugere mais duas opções possíveis:

Outra, seria a de conter o 1º VOLUME: “Campo Geral”, “Dão Lalalão”, “A estória de Lélío e Lina”, e “Cara-de-Bronze”; e o 2º VOLUME: “O Recado do Morro”, “Uma Estória de Amor”, “Buriti”. E, ainda uma terceira, com no 1º VOLUME: “Campo Geral”, “O Recado do Morro”, “A Estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”; e o 2º VOLUME: “Uma Estória de Amor”, “Dão Lalalão” e Buriti”. As seriações é que deveriam ser exatamente estas. Que acha? (ROSA, 2003-a, p. 94-95)

Evidencia-se que, semelhante à organização da primeira edição brasileira, as duas outras opções proporcionadas continuam preservando o sentido de deslocamento os personagens, respeitando a noção cronológica na organização sequencial entre “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Por sua vez, as demais estórias, “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Dão-Lalalão”, são as que mais abrem possibilidade de variação, porém, de qualquer maneira, continuam funcionando como distanciamento espaço-temporal para a transformação de Tomezinho em Tomé, do menino Grivo no vaqueiro de Segisberto e de Miguilim em Miguel. Também se destaca que nas três possibilidades a trajetória de Miguilim/Miguel continua perpassando a obra em sua completude. Assim, mesmo abrindo essas possibilidades para o tradutor alemão, nessa mesma carta o escritor mineiro mostra que, no entanto, algumas coisas não deviam ser alteradas:

O importante, a meu ver, é que, em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela “CAMPO GERAL”, por ser a de um **menino**, a mais abrangedora de aspectos, revelando logo melhor a região e **compendiando a temática profunda do livro**, de certo modo. (ROSA, 2003-a, p. 95, grifo nosso)

Por mais que, de maneira explícita, o “menino” refira-se à Miguilim, Tomezinho e Grivo também se encontram nesta mesma classificação infantil, e todos eles partem ainda meninos do mesmo ponto e seguem, dentro do livro, a mesma direção tomada pelos leitores à medida que avançam pela leitura. A nosso ver, esses deslocamentos dos personagens configuram-se como elementos constituintes da “temática profunda do livro”, conforme o autor comenta.

Algum tempo depois, no ano de 1964, *Corpo de Baile* passaria a ter uma nova configuração, com divisão em três volumes. Quando essa versão estava prestes a ser lançada, Guimarães Rosa escreve uma carta a seu tradutor italiano, datada de janeiro de 1964, na qual detalha seu plano para a nova configuração da obra: “Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição de “CORPO DE BAILE” – a 3ª. A novidade é que

ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos” (ROSA, 2003-b, p. 119). O escritor explica que o motivo se deu pelo objetivo de que o livro pudesse chegar com mais facilidade aos leitores, almejando uma maior circulação dos textos, fato que agrada os editores, pois isso se reverteria em maior vendabilidade. Como relata Guimarães Rosa a Bizzarri,

De fato, o “*Corpo de Baile*” vinha sendo prejudicado por seu “gigantismo” físico. A 1ª edição, em dois volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro muito convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz. Assim: “MANUELZÃO E MIGUILIM” – (com “Campo Geral” e “Umas estória de Amor”). [...] “NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM” – (com “O Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A Estória de Lélío e Lina”) [...] “NOITES NOS SERTÃO” – (com “Dão-Lalalão” e “Buriti”). (ROSA, 2003-b, p. 120)

Observa-se que nessa nova configuração, “Campo Geral” e “Buriti” são mantidas em suas posições de origem. Assim, as distâncias espaço-temporais necessárias para que os meninos de “Campo Geral” possam se tornar adultos posteriormente continua presente. Porém, surge um problema: pela primeira vez a noção da trajetória sequencial seria quebrada em um ponto: torna-se anacrônico que as ações no Urubuquaquá sejam lidas antes que as do Pinhém.

Em resposta a essa notícia do escritor referente à publicação da obra nessa configuração inédita, tendo percebido em sua atenta leitura que a noção de conjunto da obra estava sendo quebrada, o tradutor italiano expressa ao escritor sua discordância: “o decepamento de *Corpo de baile* me deixa bastante perplexo; não menos, o critério de agrupamento nos três volumes” (ROSA, 2003-b, p. 127). Atentando-se para o discurso do tradutor, que devido a seu ofício mostra minúcia na escolha de cada termo, nota-se que seu descontentamento, ao comentar que a obra seria “decepada”, não se refere à simples mudança da separação em três volumes, mas à perda da coerência em relação à organização sequencial das estórias. Mesmo sem que ele explicitasse isso na resposta, o astuto escritor percebe ser esse o motivo do descontentamento de Edoardo Bizzarri, tanto que, na carta seguinte, Guimarães Rosa tece o seguinte comentário:

Quanto à nova edição do “Corpo de Baile”, Você deve de estar certo. [...] O deslocamento que se deu, para a 3ª edição brasileira, foi “provisoriamente” necessário. No caso da “Cara-de-Bronze” passar

antes de “A estória de Lélío e Lina”, houve, talvez, um distúrbiozinho cronológico. (ROSA, 2003-b, p. 131-132)

Pela consciência do autor em relação a este problema “provisoriamente necessário”, é provável que a terceira edição tenha sido assim publicada por alguma necessidade editorial. Em concordância com o tradutor italiano, ainda na mesma carta Guimarães Rosa diz: “A ordem das estórias, para a edição italiana, Você também é quem, por mim, escolherá” (ROSA, 2003-b, p. 132). No entanto, semelhante ao pedido feito ao tradutor alemão, a liberdade dada possui uma restrição essencial: “Naturalmente, sei que Você deixará o ‘Campo Geral’ como primeiro da fila, abrindo o livro” (ROSA, 2003-b, p. 132). Eis a capital importância da posição da primeira estória para alcançar o efeito almejado no conjunto. O que se percebe também é que em todas as edições, a noção de unidade sempre foi imprescindível ao escritor. Como destacou o escritor naquela primeira carta a Edoardo Bizzarri, quando lhe informava sobre a novidade da terceira edição, o autor argumenta que,

Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantém-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título ab-original, “*Corpo de Baile*”, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno. [...] Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck: cada um fica com uma, de cada; [...] Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro. (ROSA, 2003-b, p. 120-121)

Outro ponto que ajudará a manter a unidade da obra na configuração da terceira edição é a presença, em cada um dos três volumes, de ao menos uma das estórias que possuem como marca os personagens em deslocamento pela obra, assim como a sempre mantida posição de “Campo Geral” e “Buriti” emoldurando-a. Assim, a relação espacial estabelecida entre as estórias é essencial para gerar a coesão e unidade da obra.

A escolha detalhada da disposição ocupada pelos textos com a finalidade de criar uma noção de conjunto também serão marcas constitutivas das duas obras de contos seguintes a *Corpo de Baile*, publicadas ainda em vida pelo autor: *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia: Terceiras estórias* (1967). A primeira é composta por 21 estórias, com posição de destaque ocupada pelo conto 11º, intitulado “O espelho”. Nesta posição que figura dentro do livro, tal qual sugerido por seu título, funciona como um espelho plano ao refletir uma imagem virtual idêntica aos objetos colocados em sua

frente, ou seja, o texto é antecedido por 10 estórias e precedido exatamente por outras 10. Também é o único com numeração espelhada, 1-1. Ainda brincando com esta noção de reflexo espelhado, o primeiro e o último texto do livro se relacionam por possuírem um personagem em comum, o Menino, que viaja ao planalto central acompanhado dos tios. Desta forma, respeitando a noção sequencial cronológica, isso faz com que “As margens da alegria” e “Os cimos” também funcionem de modo a emoldurar esta obra.

No que diz respeito à obra *Tutaméia*, essa é composta por 44 textos minuciosamente organizados alfabeticamente, como mostra seu índice. Desses, 40 são estórias e 4 são prefácios (“*Aletria e hermenêutica*”, “*Hipotrélico*”, “*Nós, os temulentos*” e “*Sobre a escova e a dúvida*”), o que mostra uma proporção exata de 1 prefácio para cada 10 estórias. No entanto, há mais um detalhe “escondido” que abre margem para outra leitura acerca da disposição da obra: o prefácio intitulado “*Sobre a escova e a dúvida*” subdivide-se em sete. Assim, abordando-o com base nessa contagem, mantêm-se as 40 estórias somadas a mais 10 textos de prefácios, o que totaliza 50 textos na obra, que, nesse caso, continua com uma proporção matemática exata entre prefácios e estórias. Nessa arquitetura minuciosa, há apenas um breve “senão”: os contos “Grande Gedeão” e “Reminiscção” quebram propositalmente a ordem alfabética. Antecedidos por “João Porém, o criador de perus”, criam uma nova lógica dentro da lógica anterior: iniciam-se exatamente com as letras JGR, as iniciais do nome do escritor.

Os detalhes na arquitetura dessas outras obras de Guimarães Rosa e as considerações precedentes acerca dos deslocamentos empreendidos por alguns personagens na estrutura interna das estórias que se inter-relacionam em *Corpo de Baile* evidenciam que tais movimentos não são aleatórios, mas seguem uma lógica pré-estabelecida. Os personagens que buscam melhores condições e estruturas sociais para estudar ou trabalhar migram para espaços mais habitados, em direção à noção crescente de modernidade. É o caso de Tomezinho, Drelina, Chica e Grivo. Por sua vez, aqueles que buscam viver alguma relação amorosa seguem em direção contrária, rumando para lugares menores e mais afastados. É o que se nota em relação a Lélío, que, estando em Pirapora, opta por não ir a Belo Horizonte para rumar em direção ao interior dos Campos Gerais, onde encontrará Rosalina, ao lado da qual seguirá para um lugar menor ainda, o Peixe Manso. O mesmo se dá em relação a Soropita e Doralda, em “Dão-Lalalão”, os quais, buscando um lugar muito pequeno onde conseguissem viver juntos no anonimato, seguem para o Æo. Em “Buriti”, isto também ocorre em relação a

Lalinha, que deixa a capital do estado de Minas Gerais para adentrar a vida pacata do Buriti Bom, onde irá estabelecer uma intensa relação afetiva com Iô Liodoro.

Dentro desta lógica, merece destaque um personagem que se movimenta nas duas direções: Miguilim/Miguel. Em um primeiro momento, em “Campo Geral”, nascido no Pau-roxo, crescido no Mutúm e tendo ido estudar em Curvelo, a trajetória de Miguilim segue na mesma direção dos que rumam em sentido à crescente noção de modernidade. No entanto, em “Buriti”, ao final da obra, Miguel também fará o movimento contrário, comum àqueles que buscam relações afetivas, pois parte de Curvelo em direção ao Buriti Bom com o intuito de concretizar seu amor por Glorinha. A aproximação entre esses dois personagens será importante para reforçar um vínculo existente entre os dois principais troncos familiares da obra: Cessim e Faleiros, muito representativos para a compreensão da obra, em especial das estórias que a emolduram.

Ressaltando mais um ponto interessante para a noção de conjunto pretendida pelo escritor, mostraremos como as relações de parentesco entre os personagens constituem-se como outro elemento configurador da interação entre as estórias e da unidade presente em *Corpo de Baile*.

Já na primeira linha da obra é explicitada a genealogia da família Cessim: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm” (ROSA, 2010-a, p. 285). Miguilim é filho de Bero Cássio e Nhanina, da qual ele e seus irmãos herdarão o sobrenome Cessim. Após uma discussão com Miguilim, Drelina tece o seguinte comentário: “Eu chamo Maria Andrelina Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo...” (ROSA, 2010-a, p. 19). Assim, evidencia-se que ao dizer “Caz”, ela faz uma contração oral do sobrenome paterno. O narrador destaca que, tal qual Bero, “Dito e Tomezinho eram ruivados. Só Miguilim e a Chica é que tinham cabelo preto, igual ao da mãe. O Dito se parecia muito com o pai, Miguilim era o retrato da mãe. Mas havia ainda um irmão, o mais velho de todos, Liovaldo, que não morava no Mutúm” (ROSA, 2010-a, p. 19). Assim, detalha-se a paternidade dos seis filhos legítimos de Bero e Nhanina: Liovaldo, Drelina, Miguilim, Chica, Dito e Tomezinho. Tal como citado anteriormente, destaca-se também a paternidade de Bero em relação ao Grivo, mesmo que não reconhecida publicamente. Conforme descreve o narrador, “Grivo era pouquinho maior que Miguilim [...] ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do

Nhangã, no outro pé do morro” (ROSA, 2010-a, p. 96). No entanto, em “Cara-de-Bronze”, o comentário do vaqueiro Sãos de que “Tomé Cássio, que é irmão-natural dele...” (ROSA, 2010-b, p. 267) irá clarear este ponto nebuloso.

A linhagem da família Cessim se constrói pelo lado materno, iniciada por dona Benvinda, irmã de Vovó Izidra e mãe de Nhonina. Como destaca Miguilim sobre sua mãe, “Vovó Izidra não era mãe dela, mas só irmã da mãe dela. Mãe de Mãe tinha sido Vó Benvinda” (ROSA, 2010-a, p. 36). Esta, quando moça, era mal falada por se deitar com muitos homens, “tinha sido mulher-âtoa” (ROSA, 2010-a, p. 37). Em contraste com as atitudes de Benvinda, sua irmã Izidra caracteriza-se por seu extremo pudor, fruto da forte religiosidade, que a fez passar a vida atrás de rezas: “Vovó Izidra rezava sem esbarrar, as orações tão bonitas, todas que ela sabia, todos os santos do Céu eram falados” (ROSA, 2010-a, p. 148). Como informa o narrador, “Vovó Izidra tirava o terço, todos tinham de acompanhar” (ROSA, 2010-a, p. 36). Juntamente com as rezas, vinham as infindáveis repreensões a tudo e a todos que ela julgasse pecaminosos: “‘Quem pensa que vai para o Céu, vai mas é para o Céu-de-Lalau!...’ Vovó Izidra todos vigiava” (ROSA, 2010-a, p. 55). Será ela a agente da moralidade da família.

Tais descrições de Benvinda e Izidra feitas em “Campo Geral” terão forte semelhança com as feitas por dona Rosalina, em “A estória de Lélío e Lina”, sobre suas irmãs. Como ela comenta a Lélío, “– olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fosse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio...” (ROSA, 2010-a, p. 404). Cientes de que as estórias de *Corpo de Baile* se relacionam e muitas vezes se complementam, devido às similaridades nas descrições, abre-se a possibilidade para pensarmos Rosalina como irmã de Izidra e Benvinda, ocupando neste caso a posição de tia de Nhanina, tia-avó de Miguilim. Assim, figurando entre a santidade de Izidra e a vida de moça mal falada de Benvinda, ela comenta a Lélío que foi casada com “André Faleiros pai de meu filho Alípio” (ROSA, 2010-a, p. 358). Nesse sentido, Rosalina seria a personagem responsável por estabelecer o primeiro vínculo genealógico entre as famílias Cessim e Faleiros, esta reconhecida pela virilidade e fertilidade que será transmitida pelo lado paterno para as gerações seguintes, traços já sugeridos pelo nome “Faleiros, como *falo*” (MACHADO, 2013, p.115). A personagem Glorinha, última herdeira desses genes na obra, faz o seguinte comentário à Lalinha:

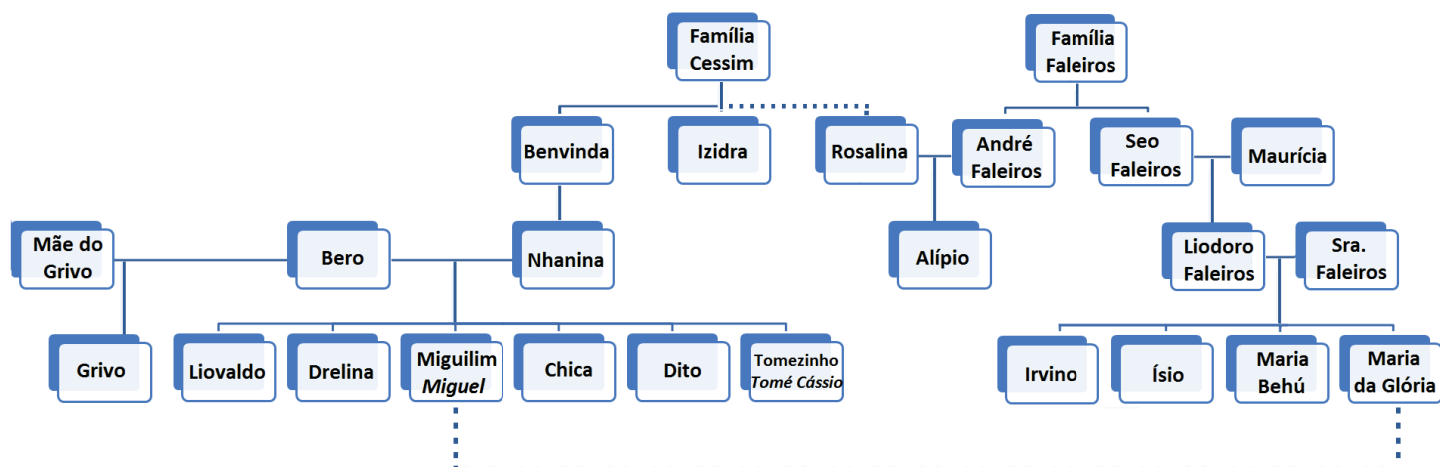
Sabe, Lala, você havia de querer bem e mesmo que a Vovó Maurícia fosse sua avó: por gosto, pagava... Ou, então, a prima dela, menos velhinha e mais bonita ainda, tia-vó Rosalina, as duas tão amigas, foram casadas com dois irmãos... Agora, faz tempo, Vovó Maurícia está no Peixe-Manso (ROSA, 2010-b, p. 382).

Pela descrição do casamento das primas Rosalina e Maurícia com dois irmãos do tronco Faleiros, evidencia-se que o avô de Glorinha, pai de Liodoro, será o irmão de André Faleiros, este que é marido de Rosalina. Sem que Glorinha saiba, enquanto ela tece esse comentário à Lalinha, no plano geral da obra Rosalina e Maurícia já compartilham novamente o mesmo espaço no Peixe-Manso, para onde Lina rumou na companhia de Lélío.

Estabelecido este vínculo entre os dois principais troncos familiares e atentando-se à linhagem dos Faleiros, da relação entre o cunhado de Rosalina e a prima dela nascerá Liodoro, um dos personagens de destaque do texto “Buriti”, “o filho de Vovó Maurícia e Seo Faleiros, o pai de Maria da Glória” (ROSA, 2010-b, p. 425). Pai de quatro filhos, “o mais velho, iô Irvino” (ROSA, 2010-b, p. 304) e “Iô Ísio, o outro filho de iô Liodoro” (ROSA, 2010-b, p. 304), como destaca Gualberto. Apresentando a família do dono do Buriti Bom a Miguel, ele ainda comenta que “havia as duas filhas moças, assim uma da outra diversas: como a noite e o sol, como o dia e a chuva” (ROSA, 2010-b, p. 292). As descrições referem-se à Maria Behú e à Maria da Glória respectivamente. Como salienta o dono das terras vizinhas, “todo modo de Glorinha, o que move e dá, é desembaraçado. Ninguém diria que ela é irmã de Maria Behú. Desditosa, magra, Maria Behú, parecendo uma velha” (ROSA, 2010-b, p. 281). Assim, será com a filha bonita de Iô Liodoro que Miguel irá flertar.

Com base nessas considerações expostas, para melhor compreensão desses dois principais troncos familiares da obra, segue uma imagem ilustrativa por nós desenvolvida:

Árvore genealógica em *Corpo de Baile*
destaque dos dois principais troncos familiares



Com base no explanado/ilustrado, a família Cessim leva sua linhagem adiante pelo lado materno, ao passo que na família Faleiros, dos machos viris, isso se dá pelo lado paterno. No entanto, ao final de “Buriti”, e consequentemente da obra, Miguel Cessim ruma em aproximação afetiva, e efetiva, a Maria da Glória Faleiros, sendo sugerido pelo texto, após as inúmeras referências fáticas e sexuais que o permeiam, que a relação entre eles será consumada. Assim, esta relação, por nós sugerida com traços pontilhados na imagem acima, indica que pela primeira vez essas linhagens familiares possam avançar no sentido inverso.

Além das duas pontas da obra se relacionarem devido aos movimentos empreendidos pelo personagem Miguilim/Miguel, a aproximação dele com Maria da Glória marcará um segundo ponto de contato entre os dois principais troncos familiares do livro, os quais se referem, em especial, aos personagens que constituem as estórias de “Campo Geral” e “Buriti”. O primeiro vínculo em comum entre essas famílias encontra-se em Rosalina que, de maneira primorosamente calculada pelo autor, possui o mesmo grau de parentesco com os dois integrantes do suposto casal em formação: ela é tia-avó de Miguilim por parte materna, assim como de Glorinha por parte paterna.

Desta maneira, com base nos pontos discutidos, torna-se evidente o êxito alcançado por Guimarães Rosa na busca pela unidade e conjunto da obra, balé magistralmente coreografado, composto com os requintes necessários para um preenchimento pleno do palco dos Gerais com movimentos harmonizados, saltos

precisos, com a força, destreza e sutileza ideais para que, ao final, aplaudamos em pé o concerto deste *Corpo de Baile*.

4. OS ESPAÇOS DAS ESTÓRIAS: REPRESENTAÇÕES DO AMOR E DA SEXUALIDADE

*Qualquer amor já é um pouquinho de saúde,
um descanso na loucura.*
Grande Sertão: Veredas

Neste capítulo evidenciaremos como o espaço literário na obra rosiana além de se constituir como um elemento configurador do substrato formal, que abarca e relaciona-se diretamente com os demais elementos constituintes dos textos ficcionais, possui também atuação no substrato semântico ao se associar diretamente tanto ao desenvolvimento das ações narrativas quanto à caracterização dos personagens e de seus estados psicológicos, alcançando expressivo efeito estético, tendo em vista que a obra de arte, “quanto mais sintacticamente articulada é em si, tanto mais expressiva se torna em todos os seus momentos” (ADORNO, 1970, p.161).

Para as abordagens analíticas, levaremos em consideração, assim, a ponderação de Adorno (1970, p. 164) de que “o conceito de forma de nenhum modo é redutível a relações matemáticas como se pensou, por vezes, na estética antiga”, sendo que “do grau da articulação de uma obra depende o que se chama o seu nível formal” (ADORNO, 1970, p. 168). Também com base nisso reiteramos que na literatura rosiana o espaço enquanto categoria literária funciona como uma das estruturas constituintes e unificadoras da forma e conteúdo, relacionando-se diretamente com as tensões existenciais vivenciadas pelos personagens. Para Adorno (1970, p. 162), “a dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo”, sendo ambos, portanto, indissociáveis, o que torna necessário “insistir na sua unidade” (ADORNO, 1970, p. 169).

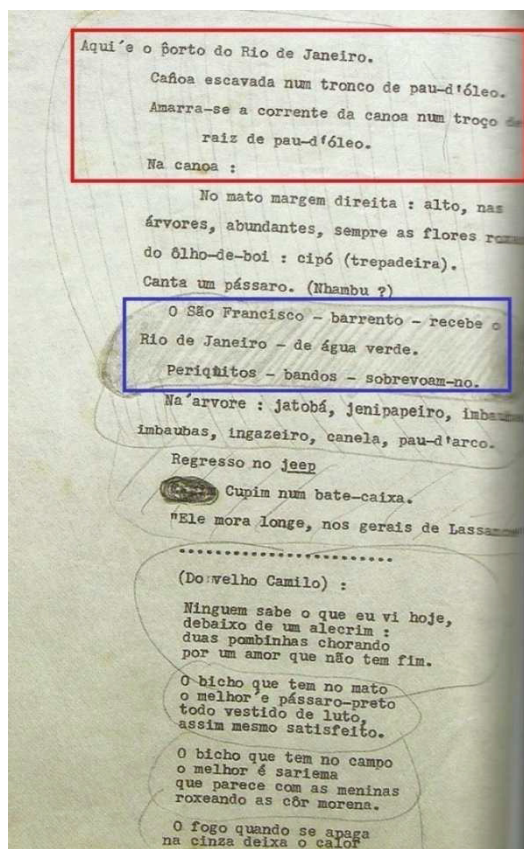
A nosso ver, o espaço enquanto categoria literária ocupa posição de destaque como elemento constituinte de tal entrelaçamento entre forma estética e conteúdo, pois se configura tanto como “parte fundamental da estrutura narrativa, elemento dinâmico e significante que se encontra em relação direta com os demais componentes do texto” (ZUBIAURRE, 2000, p. 20), quanto como “categoria narrativa detentora de inegáveis possibilidades de representação semântica” (REIS; LOPES, 2002, p. 139). Além disso, há o fato de que “o espaço, dotado de um forte conteúdo semântico, fala diretamente

dos personagens e contribui metonimicamente para sua definição” (ZUBIAURRE, 2000, p. 22).

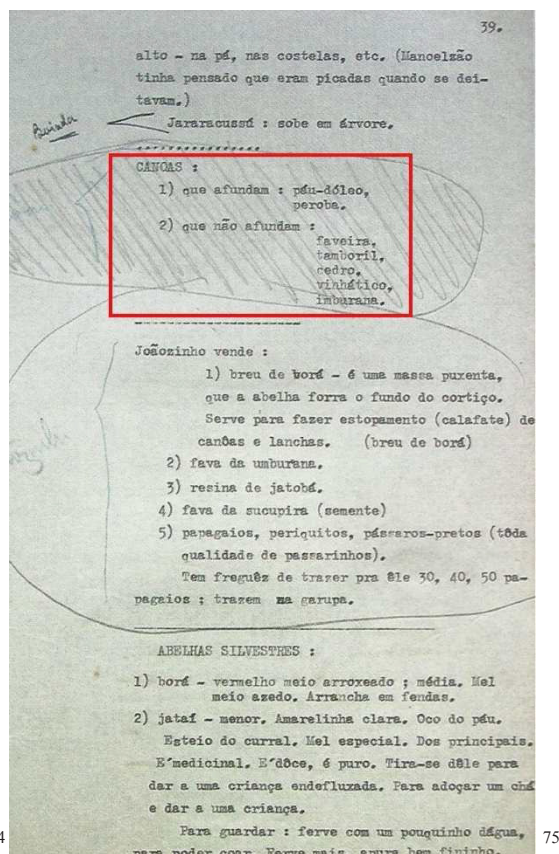
Além de *Corpo de Baile*, como já mencionamos, também *Grande Sertão: Veredas*, bailarina solista em relação ao *Corpo de Baile*, evidencia com sua performance o que pretendemos demonstrar com a presente encenação do conjunto. Devido à extensão do romance de Riobaldo, iremos nos ater a um trecho específico, suficiente para realizar a explanação que julgamos interessante, figurando assim como a primeira atração para que, em seguida, “Buriti” detenha a atenção final deste capítulo e das análises literárias da presente tese, ocupando a costumeira posição de última atração, conforme tem desempenhado no balé rosiano.

4.1 *O fluir da vida embrulha tudo*

Referente às relações estabelecidas entre a estrutura do espaço enquanto categoria literária e o desenvolvimento das ações e tensões narrativas presentes na obra *Grande Sertão: Veredas*, em especial no que diz respeito à relação afetiva estabelecida entre os protagonistas do romance, iremos, neste tópico, nos ater aos espaços fluidos sertanejos, com destaque para os rios São Francisco e de-Janeiro. Tal recorte elencado decorre da intenção de unificar as análises referentes à obra *Grande Sertão: Veredas* desenvolvidas a seguir com as passagens dos datisloscritos do escritor apresentadas no primeiro capítulo desta tese, as quais, a título de memorização, reproduzimos novamente:



74



75

Os rios, riachos e veredas que possibilitam a existência e o desenvolvimento da vida natural na região dos Campos Gerais, em redor dos quais as comunidades surgem e organizam-se socialmente, são fundamentais para a criação da estrutura profunda da obra, diretamente relacionados ao desenvolvimento das ações narrativas, à aproximação afetiva entre Riobaldo e Reinaldo/Diadorim e às tensões íntimas e traços psicológicos que os caracterizam. Focalizando o principal representante deste espaço natural, o rio São Francisco, é interessante a leitura feita por Antonio Candido (1978), na qual o estudioso atenta para o fato de que este rio desempenha a função de um “divisor de águas” entre algumas das principais ações do romance e os espaços nos quais elas ocorrem:

“O São Francisco partiu minha vida em duas partes”. Atentando para sua função no livro, percebemos com efeito que ele divide o mundo em duas partes qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, carregados do sentido mágico simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva. O direito é fasto; nefasto o

⁷⁴ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 16, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 40.

⁷⁵ Arquivo IEB-USP: JGR-EO-13,01, p. 39, caixa 073, acervo João Guimarães Rosa; Cf. ROSA, 2011, p. 63.

esquerdo. Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações, mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro; do artimanhoso Zé Bebelô; da vida normal no Currálinho; da amizade ainda reta (apesar da revelação na Guararavacã do Guaicuí) por Diadorim, mulher travestida de homem. Na margem esquerda a topografia parece fugidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e desencontrados que lá sucedem. Margem da vingança e da dor, do terrível Hermógenes e seu reduto no alto Carinhonha; das tentações obscuras; das povoações fantasmais; do pacto com o diabo. Nela se situam, perdidos no mistério, os elementos mais estranhos do livro: o campo de batalha do Tamanduá-tão; as Veredas-Mortas; o *liso* do Sussuarão, deserto-símbolo; o arraial do Paredão, com “o diabo na rua, no meio do redemoinho...” (CANDIDO, 1978, p. 124-125)

Com base em tal leitura, evidencia-se que a localização geográfica do rio foi minuciosamente utilizada pelo escritor mineiro para a construção de aspectos ligados à estrutura profunda da obra. A divisão espacial estabelecida pelo rio São Francisco atua de modo simbólico suscitando diversas impressões e superstições presentes no inconsciente coletivo da cultura ocidental, que convencionalmente associa o lado esquerdo (*sinistra*, em italiano) ao azar, às dificuldades, às situações relacionadas ao “nefasto”. Tal convenção pode ser notada desde a definição do termo em latim: “*Sinister, tra, trum*: esquerdo, funesto, desfavorável, infeliz, auspício” (BUSARELLO, 2005, p.249). Na tradição ocidental esta carga simbólica foi associada por diversas entidades e crenças religiosas às forças do mal, como na referência ao demônio como “o canhoto”, assim como na superstição de azar por “acordar com o pé esquerdo”, ou, como brinca outro grande artista mineiro, “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 2015, p. 10), uma vez que *gauche*, em francês, significa “esquerda, desajeitado” (SIGNER, 1998, p. 111).

A partir da leitura de Antonio Candido, ao destacar a importante função do rio São Francisco na estrutura da obra com relevância para a elaboração do conteúdo e da separação das ações “fastas e nefastas”, na obra os traços constituintes deste rio também foram primorosamente articulados pelo autor para atuar de modo concatenado com as experiências vivenciadas pelas personagens e com suas tensões e sentimentos íntimos. Assim sendo, a declaração do narrador de que “o São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 2001, p. 392) também possibilita a compreensão de que foi nas águas deste grande e profundo rio que Riobaldo experienciou sua primeira aproximação com a pessoa que viria a ser o grande amor de sua vida. Por ser este um fato muito

marcante e responsável por uma transformação em sua vida, o levará para sempre na memória, como comenta ao seu interlocutor já no final da vida: “Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar?” (ROSA, 2001, p. 145). Este primeiro contato entre Riobaldo e Reinaldo, muito relevante para a trajetória pessoal de ambos, ocorreu quando ainda eram adolescentes e avistaram-se pela primeira vez, em solo firme, às margens do rio de-Janeiro, afluente do rio São Francisco:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. [...] Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. (ROSA, 2001, p. 142-143)

Após este primeiro contato visual, o Menino convida Riobaldo para que juntos entrem em uma canoa e sigam pelo rio. Mostrando cuidado com ele, oferece-lhe a mão, sendo este o primeiro contato físico entre eles.

Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo. A ser que tinha dinheiro de seu, comprou um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura. Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele. Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco. (ROSA, 2001, p. 144)

A partir deste momento se inicia uma aproximação entre eles sob as águas límpidas e calmas do rio de-Janeiro, as quais podem simbolizar a fluidez da vida e de seus sentimentos, assim como “o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma” (CHEVALIER, 2012, p. 21). Como descreve Riobaldo,

O de-Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. Quem carece, passa o de- Janeiro em canoa – ele é estreito, não estende de largura as trinta braças. Quem quer bandear a cômodo o São Francisco, também principia ali a viagem. O porto tem de ser naquele ponto, mais alto, onde não dá

febre de maresia. [...] O São Francisco represa o de-Janeiro, alto em grosso, às vezes já em suas primeiras águas de novembro. (ROSA, 2001, p. 141)

A gradação das forças das águas, do de-Janeiro ao São Francisco, será análoga à gradação da aproximação afetiva de Riobaldo com o desconhecido, não tendo ainda a noção de que partindo daquele pequeno rio iriam navegar pelas arrebatadoras águas do São Francisco, assim como, também sem saber ainda, que por aceitar o convite do Menino seria arrebatado de modo semelhante. Mesmo com certa insegurança por não imaginar o que estava por vir, Riobaldo aceita entrar na canoa e iniciar tal percurso, deixando ser levado pelo fluxo da correnteza.

Sentei lá dentro, de pinto em ovo. Ele se sentou em minha frente, estávamos virados um para o outro. Notei que a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do rio. O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar. (ROSA, 2001, p. 144)

Tal como as águas do rio, começa a fluir entre eles um sentimento que gera uma tensão inicial, sendo que a declaração de Riobaldo de que não sabia “nadar” pode ser lida, metaforicamente, associada ao fato dele não saber o que fazer com aquele sentimento crescente, inesperado, que o tragava aos poucos. Esse sentimento, inicialmente tênue, assim como as águas que navegam, que gradativamente vão tornando-se mais profundas conforme se aproximam do rio São Francisco, também vai ganhando intensidade e profundidade, chegando a um ponto no qual será praticamente impossível remar contra essa correnteza na qual ingressaram. De modo altamente simbólico e concatenado, isso se dá no exato momento em que passam das águas claras e tranquilas do de-Janeiro e são absorvidos pelas águas vermelhas e fortes do rio São Francisco:

O remador, um menino também, da laia da gente, foi remando. Bom aquilo não era, tão pouca firmeza. Resolvi ter brio. Só era bom por estar perto do menino. [...] Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. [...] Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim. Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir

canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-janeiro, quase só um rego verde só. – “Daqui vamos voltar?” – eu pedi, ansiado. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – “Para quê?” – ele simples perguntou, em descanso de paz. (ROSA, 2001, p. 144-146)

O medo de adentrar aquelas águas profundas para atravessarem até a outra margem do rio, assim como a consciência dos perigos que poderiam fazê-los afundar naquelas águas e serem arrastados por sua forte correnteza, representa, de modo análogo, a tensão interna vivenciada por Riobaldo, por seu medo em mergulhar a fundo naquela atração pelo menino desconhecido e ser arrebatado em suas “águas”. Como destaca Jean Chevalier, estudioso de ícones e atos simbólicos,

Na China antiga, o simbolismo da travessia do rio possuía também certa importância. Os casais jovens costumavam realizá-la no equinócio da primavera: era uma verdadeira *travessia* do ano, a *passagem* das estações, e a do yin ao yang: era igualmente a purificação preparatória à fecundidade. (CHEVALIER, 2012, p. 781).

Com base nesta simbologia, é interessante observar que, de modo sutil, o autor dilui tal referência simbólica associando a fertilidade da primavera ao rio São Francisco, que, como descrito por Riobaldo, “represa o de-Janeiro, alto em grosso, às vezes já em suas primeiras águas de novembro” (ROSA, 2001, p. 141). Uma vez que no hemisfério sul a primavera inicia-se no equinócio do dia 22 de setembro e termina no solstício de verão, em 21 de dezembro, com uma duração aproximada de três meses, as primeiras águas de novembro datam em aproximadamente um mês e meio após o início da primavera, ou seja, o ápice desta estação fértil, momento no qual o São Francisco “acolhe” as águas do de-Janeiro, misturando-as de modo a não se separarem mais. Assim, na perspectiva simbólica, ingressar no São Francisco naquele momento e naquelas condições seria a representação metafórica da concretização de tal vínculo afetivo entre os dois adolescentes. Enquanto Riobaldo vivencia um momento de dúvida, pensando se teria coragem para sulcar as águas daquele rio arrebatador, ficam remando em círculos, em mais uma ação metafórica que representa a inquietude do pensamento do personagem. No entanto, Riobaldo decide entrar de vez no São Francisco e iniciar aquela Travessia com o Menino.

O canoeiro, que remava, em pé, foi quem se riu, decerto de mim. Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade. Não piscava os olhos. O canoeiro, sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada. Depois, foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima. Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio podre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seis ou os onze metros. E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato. Com o mau jeito, a canoa desconversou, o menino também tinha se levantado. Eu disse um grito. – “Tem nada não...” – ele falou, até meigo muito. – “Mas, então, vocês fiquem sentados...” – eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – “Atravessa!” O canoeiro obedeceu. Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. [...] Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato. [...] Alto rio, fechei os olhos. (ROSA, 2001, p. 146-147)

Nota-se que, ao mesmo tempo em que o fluxo da águas vai se intensificando, aumenta também a tensão do narrador por ter aceitado, mesmo que por impulso, fazer aquela Travessia, tensão referente tanto à navegação do rio quanto à atração entre eles. Desta maneira, evidencia-se que a constituição dos elementos espaciais e a ambientação que os envolve, carregada de tensão, está diretamente ligada à tensão interna vivenciada pelo personagem naquele momento, o qual, tanto de modo literal quanto metafórico, não se encontra em solo firme. Assim sendo, na busca por se agarrar a algum ponto fixo que lhe acalme, Riobaldo tenta pensar em algum mecanismo que poderia lhe dar segurança naquela situação: então formula o raciocínio de que mesmo que aquela frágil canoa virasse, ela não deixaria que eles fossem tragados pelo rio, pois mesmo virada poderia boiar e assim levá-los, a salvo, até o solo firme na margem do rio.

Mas eu tinha até ali agarrado uma esperança. Tinha ouvido dizer que, quando canoa vira, fica boiando, e é bastante a gente se apoiar nela, encostar um dedo que seja, para se ter tenência, a constância de não afundar, e aí ir seguindo, até sobre se sair no seco. Eu disse isso. (ROSA, 2001, p. 147)

No entanto, o canoeiro, que mesmo menino tinha muito conhecimento sobre o assunto, lhe tira essa única possibilidade de segurança:

“– Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d’óleo não sobrenadam...” Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! (ROSA, 2001, p. 147)

O medo de naufragar é potencializado por aquela especificidade da madeira da canoa e associa-se simbolicamente à tensão interna vivenciada pelo personagem no que diz respeito a seu mergulho na atração por aquele Menino, uma vez que aquela Travessia afetiva também estava sendo realizada com uma “canoa” não convencional, ou seja, que possuía uma constituição identitária diferente do padrão. Este dado sutil é um aspecto simbólico decisivo para o desenvolvimento da tensão do personagem pela crescente atração, a seu ver, homoafetiva, tendo para si que caso naufragasse naquelas águas, seria arrebatado. Percebendo o drama vivido por Riobaldo, O Menino faz questão de comentar: “sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 2001, p.151). Assim, nota-se que a angústia de Riobaldo intensifica-se por questionar o acaso daquela escolha, pois existindo tantas “canoas convencionais”, com madeiras que não afundam, porque escolhera aceitar o convite de navegar logo naquela? Mesmo sem uma resposta para o motivo que o levou a embarcar, já se encontravam em meio a Travessia daquele grande rio vermelho e profundo, fato que o marcaria intensamente, transformando sua vida dali em diante. O Menino, percebendo o conflito de Riobaldo, tenta tranquilizá-lo:

“Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. (ROSA, 2001, p. 147)

O fato de não saberem nadar mostra o desbravamento da experiência de ambos se lançarem profundamente em “águas” como aquelas. Por sua vez, a tensão interna vivenciada por eles é acalmada quando se tocam novamente, porém, com mais intensidade:

E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos **dela** delicados. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade. (ROSA, 2001, p. 147-148, grifo nosso)

Assim sendo, as cenas desse primeiro encontro são repletas de simbologias e ambiguidades, conforme nota-se também no termo grifado, que se pode referir tanto aos dedos da mão quanto aos dedos de Diadorim. Detalhes deste teor, só percebidos em releituras, encontram-se semeados ao decorrer da obra. Evidencia-se na experiência ímpar desta Travessia pelas correntezas do São Francisco/Amor uma mudança tão significativa no personagem que logo em seguida, no momento de cruzar o rio de volta, Riobaldo comenta: “E eu não tinha medo mais”⁷⁶ (ROSA, 2001, p. 151).

Atentando-se para a relação simbólica estabelecida entre as particularidades dos elementos constituintes do espaço e de sua ambientação com as ações narrativas e os conflitos internos das personagens, Guimarães Rosa, tendo por lastro o espaço real e seus elementos constituintes, soube primorosamente concatenar as particularidades naturais dos rios e da constituição da canoa com as tensões íntimas na aproximação entre os personagens e a identidade do Menino, criando tal efeito estético de modo gradativo, com o ápice da aproximação afetiva ocorrida sob as fortes correntezas das profundas águas vermelhas do rio São Francisco, o que nos faz retomar o mote inicial desta análise, quando o personagem destaca que “o São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 2001, p. 392).

Assim, destaca-se a intensidade desta experiência como fator de mudança na vida do narrador, o qual relata ao seu interlocutor a eterna lembrança daquele momento:

O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome. Minha mãe estava lá no porto, por mim. Tive de ir com ela, nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi. Nem sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos. (ROSA, 2001, p. 151)

Na dificuldade de definir aquela transformação e os sentimentos vivenciados naquele dia, pois para “muita coisa importante falta nome”, percebe-se a grande importância e a força da experiência. Somente muitos anos depois Riobaldo vivenciaria novamente algo semelhante, no momento de seu reencontro com o Menino, o Reinaldo, ocorrido na casa de Manoel Inácio, o “Malinácio”, pai de uma moça casada com quem

⁷⁶ Conforme Willi Bolle (2004, p. 233), devido a essa intensa experiência de aproximação afetiva com o Menino sob aquelas águas “o personagem-narrador, fluvial, Riobaldo, começa a fazer pleno jus ao seu nome”.

havia se deitado momentos antes, tendo ele permanecido por ali apenas à espera de novo sinal da moça para se deitarem novamente.

Acordei só no aquele Malinácio me chamando para jantar. Cheguei na sala, e dei com outros três homens. Disseram de si que tropeiros eram, e estavam assim vestidos e parecidos. [...] E o arrieiro dono da tropa – que era o de cara redonda e pra clara – me fez muita interrogação. [...] Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Aguentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria. Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, **o que atavessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida**. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. [...] Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; [...] E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo. (ROSA, 2001, p. 185-186, grifo nosso)

Então, o sentimento do primeiro contato estabelecido sob as águas do rio de-Janeiro e o impacto vivenciado na Travessia do rio São Francisco vem à tona com toda sua intensidade, represado por anos. Novamente, tal contato arrebatava imediatamente Riobaldo, que o recebe com um “susto de coração alto”, não conseguindo disfarçar isso aos presentes e fazendo-o esquecer de imediato a mulher que o esperava. Dali em diante só queria seguir o caminho junto com os tropeiros, ao lado de Reinaldo, fossem onde fossem. Mesmo fora das águas do São Francisco, aquela Travessia Amorosa naquela “bamba canoa” ocorrerá por toda a vida. No entanto, o fluxo da intensa aproximação por Reinaldo/Diadorim secará com sua morte, ocorrida de maneira trágica nas proximidades do rio Carinhanha, à nefasta margem esquerda do São Francisco⁷⁷. A força que os unia era tamanha que o último contato físico teve um impacto da mesma

⁷⁷ A morte de Diadorim decorre da épica batalha final contra os jagunços de Hermógenes, *os Judas*. É interessante ressaltar que em meio a tantos homens valentes no bando chefiado por Riobaldo, enquanto ele, o chefe, acompanha de longe a batalha final, quem mata o Hermógenes é Diadorim. E isso não se dá pela habilidade de um tiro de longe, mas ocorre na faca, pela destreza de uma destemida mulher. Assim, em uma analogia com os famosos guerreiros de Homero, se quem mostra a hábil pontaria de Páris e também sai ileso da batalha é Riobaldo, quem possui a força, a coragem, o desfecho trágico e a honra de Aquiles é Diadorim.

grandeza do momento da primeira aproximação sobre as profundas águas do rio São Francisco, impacto este potencializado pela descoberta de seu sexo:

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. [...] Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... [...] Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nu de tudo. E ela disse: – “A Deus dada. Pobrezinha...” E disse. Eu conheci! [...] Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha... [...] e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero. [...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. [...] E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – “Meu amor!...” [...] Recai no marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam. Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão. Ela tinha amor em mim. E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi. Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba. (ROSA, 2001, p. 738-740)

Assim, neste momento de intenso sofrimento, a confissão de que perante o corpo de Diadorim o narrador “não sabia por que nome chamar”, enfatiza o baque da angustiante descoberta e de seu conflito, lembrando novamente o comentário feito por ele na narração do primeiro contato deles: “muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2001, p. 151). A interessante saída alcançada é a de referenciar Diadorim como “meu amor”, tratamento pautado em uma palavra que significa um dos mais antigos, belos e elevados sentimentos e que concorda com todos os gêneros sexuais.

No excerto acima, um dos momentos de suma importância para a obra, novamente o espaço destaca-se como uma categoria literária de grande relevância, uma vez que a estória de amor iniciada com a aproximação estabelecida pelos personagens sobre as águas acaba pelo afastamento com o corpo de Diadorim depositado sob a terra. Todavia, mesmo finalizada a possibilidade de tal união, o sentimento transformador que

nascera naquela canoa não convencional sob as águas vermelhas e fortes do rio São Francisco continuará a fluir tal qual as águas deste, o maior rio sertanejo. Como destaca Riobaldo a seu interlocutor acerca de seu amor, “digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo” (ROSA, 2001, p.185-186), aspecto reiterado quando ele descreve o espaço do sertão onde habita, já no final da vida: “agora, por aqui, o senhor já viu: Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é *vereda*. E algum ribeirão” (ROSA, 2001, p.108), simbolizando assim que, aquilo que restou e o que realmente importa é mesmo aquele amor intenso que continua a fluir. O resto são coisas menores.

Ciente de que a relação estabelecida entre Riobaldo e Reinaldo/Diadorim, protagonistas do romance, como suas tensões íntimas e seus conflitos existenciais tratam-se de pontos centrais à obra *Grande Sertão: Veredas*, identifica-se a importância da composição de seu espaço literário habilmente construído em consonância com o de tais tensões e ações narrativas. Como também observa Coutinho (2013, p. 28), “a paisagem presente no universo rosiano não é apenas a descrição acurada de uma realidade física [...] é também, ou até principalmente, o espaço existencial dos personagens”.

4.1.1 Consonâncias entre a ambientação espacial e o estado íntimo dos personagens

A obra *Grande Sertão: Veredas* possui outro interessante recurso em sua trama narrativa no que diz respeito à configuração do espaço enquanto categoria literária: a construção da ambientação espacial em consonância com o espaço íntimo e o estado psicológico das personagens, aspecto também destacado com base em alguns textos de *Corpo de Baile* analisados. Conforme as considerações desenvolvidas nos capítulos anteriores acerca deste aspecto, a relação estabelecida entre o espaço exterior e sua respectiva ambientação assim como a subjetividade do sujeito perceptor que interage com tal espaço, influenciam-se mutuamente, de maneira constante e dinâmica, motivo pela qual suas constituições no texto literário se configuram de modo concatenado.

Assim sendo, dando continuidade às considerações referentes à atração dos protagonistas do romance, para a composição estética da passagem que narra a aceitação de Riobaldo pelo amor secreto que sentia por Diadorim o autor constrói a ambientação espacial em harmonia com as sensações, os sentimentos, os desejos, as

projeções e todos os demais constituintes do “estado de alma” de Riobaldo no instante em que ele repousava feliz nas terras da Guaravacã:

Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora. Melhor alembro. Eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro, eu estava deitado numa esteira de taquara. Ao perto de mim, minhas armas. Com aquelas, reluzentes nos canos, de cuidadas tão bem, eu mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor? [...] Por lá, nas beiras, cantava era o João-pobre, pardo, banhador. Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaça de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. Mas, lá na Guaravacã, eu estava bem. O gado ainda pastava, meu vizinho, cheiro de boi sempre alegria faz. Os quem-quem, aos casais, corriam, catavam, permeio às reses, no liso do campo claro. (ROSA, 2001, p. 367-368)

O uso das armas e o estampido dos tiros certos de Riobaldo Tatarana cedem lugar ao campo tranquilo e claro, cenário bucólico com sons e cheiros sutis do gado pastando suavemente, dos pássaros cantando, de toda natureza envolta em um silêncio de se ninar bebê, de se por no colo. O único elemento natural com um pouco mais de agitação é o vento que, mesmo com certa força nada destrói e ainda assemelha-se ao fluir dos sentimentos do personagem naquele momento. Envolto nestas paisagens interna e externa harmonizadas, o narrador imerge no que considera “Travessia de minha vida” (ROSA, 2001, p. 367).

Coerente com este recurso narrativo, para a composição do sofrimento vivenciado pelo personagem no momento que antecede o sepultamento de Diadorim, que configura a impossibilidade da concretização daquele amor, sempre guardado para depois, a ambientação espacial será exatamente oposta a anterior, porém, novamente harmonizada com a circunstância dos fatos:

– “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...”⁷⁸ Tal que disse, doidava. Recai no

⁷⁸ Esta escolha de Riobaldo em relação ao enterro de Diadorim “faz com que a figura da pessoa amada se sobreponha a todas as veredas” (BOLLE, 2004, p. 225). A nosso ver, tal atitude também se configura como um meio de fazer repousar o corpo de seu amor em um terreno fértil e úmido, acolhido pela *Tellus*

marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam. Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão. Ela tinha amor em mim. E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. (ROSA, 2001, p. 739-740)

A ambientação criada é melancólica e marca muito bem a tristeza de tal situação, sendo a cena construída no momento do crepúsculo, quando os últimos raios de luz do sol, em quentes tons vermelho-alaranjados, sugerem a chegada da noite com toda sua frieza e escuridão. Como destaca Jean Chevalier, o crepúsculo é a simbolização do momento em que

o sol declina, se extingue e morre. Exprime o **fim de um ciclo**, e, em consequência, a preparação de outro. [...] O crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: **o instante suspenso**. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. [...] Para além da noite esperam-se novas auroras. O crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, da beleza nostálgica de um declínio e do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da **melancolia**. (CHEVALIER, 2012, p. 300)

A dor e a tristeza vivenciadas por Riobaldo também são singelamente representadas pelo espaço natural, como se os campos também sentissem a falta de Diadorim, pois só voltam a verdecer vários meses depois de sua morte, quando tanto a Natureza quanto Riobaldo conseguem superar tal perda e iniciar um novo ciclo de vida, conforme aponta acima Chevalier, como se nota nas palavras do narrador: “conforme me casei, [...] o senhor conhece, o senhor sabe. Mas isto foi tantos meses depois, quando deu o verde nos campos” (ROSA, 2001, p. 743).

Tal recurso composicional que associa a percepção do espaço externo ao estado íntimo das personagens também se faz presente em relação às caracterizações dos rios do sertão, decisivos para a composição da obra e para o aspecto aqui estudado. Enquanto narra suas façanhas ao seu ouvinte, Riobaldo tece os seguintes comentários: “Olhe: o rio Carinhonha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucúia – paz das águas... É vida!... (ROSA, 2001, p. 53), “Ah, o meu Urucúia, as águas dele são claras certas” (ROSA, 2001, p. 387).

Mater, que, com o passar do tempo, inevitavelmente será absorvido pelos elementos naturais e assim continuará a existir na natureza fluida dos Gerais, local onde o amor deles se iniciou.

As colorações diferenciadas das águas desses rios decorrem de suas constituições, como o fluxo de cada um, a posição geográfica onde se encontram assim como devido a seus afluentes. No entanto, por mais que possam ter tonalidades distintas, na realidade prática não possuem tantos contrastes assim, o que faz notar que tais caracterizações de cores e tons conforme descritas pelo personagem são marcadas em muito pelos sentimentos que associou devido suas experiências pessoais.

O Carinhanha, rio de águas pretas, é o espaço acolhedor dos homens de Hermógenes. Conforme ele mesmo narra ao ouvinte, enquanto os “Judas” fogem da fúria de vingança dos homens chefiados por Zé Bebelo, e principalmente de Diadorim, ficam escondidos “nas vertentes da beira da mão direita do Carinhanha” (ROSA, 2001, p. 385). Em outra passagem adiante Riobaldo também comenta que no “Alto-Carinhanha – lá é que o Rei-Diabo pinta a cara de preto” (ROSA, 2001, p. 637). Há ainda mais um fato que contribuirá para que Riobaldo associe àquele rio sentimentos negativos: fora nas proximidades dele que Diadorim, seu grande amor, morrera no combate com o Hermógenes.

O rio Paracatu, por ser descrito com águas menos escuras que as do Carinhanha, mostra a percepção de Riobaldo com uma carga mais positiva em relação a ele, o que se explica pelo fato de que fora pela força de suas águas que Zé Bebelo, seu ex-aluno, amigo e estimado chefe, retorna para lutar a seu lado novamente: “voltou, com cinco homens, descendo o Rio Paracatu numa balsa de talos de buriti, e herdou brioso comando” (ROSA, 2001, p. 390). As águas deste rio também possibilitaram que seus companheiros fossem atrás de Otacília: “Alaripe e o Quipes, regulando, deviam de já ter achado a minha Otacília, demais, pelo Paracatu-acima, tão longe” (ROSA, 2001, p. 709).

Por fim, o rio Urucuia, que mesmo sem ser descrito com uma cor definida, é claro e referenciado como “paz das águas... É a vida...”, o que sugere a imaginação de suas águas como límpidas, translúcidas. Tal detalhe mostra a perspectiva positiva de Riobaldo em relação a ele, aspecto compreensível pelo fato de ser este rio o responsável pela fertilidade e pela manutenção da vida em boa parte dos Campos Gerais, sua terra natal, que “corre em volta deste rio”. Conforme comenta,

O Urucúia vem dos montões oestes [...] na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até

ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. (ROSA, 2001, p. 30)

Este rio claro e límpido é resplandecente de luz, “o sol, nele, é que se palpita no que apalpa. Minha vida toda... E refiro que fui em altos; minha chefia.” (ROSA, 2001, p. 659). Como destacado, Riobaldo interage com este elemento natural, fonte de vida e de luz, tendo-o como uma espécie de guru, o seu guia. Conforme faz questão de frisar, “Meu rio de amor é o Urucúia” (ROSA, 2001, p. 107), tendo para si que mesmo quando a morte o alcançar, o importante é que vida continuará a existir na fluidez das águas daquele rio: “mesmo na hora em que eu for morrer, eu sei que o Urucúia está sempre, ele corre. O que eu fui, o que eu fui” (ROSA, 2001, p. 541-542). Riobaldo interage com este rio de modo a identificá-lo como um representante da essência da vida: “Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucúia vai se levar no mar.” (ROSA, 2001, p. 249).

Conforme o exposto, tanto as personagens quanto os espaços se constituem nas relações de alteridade estabelecidas por meio das interações constantes a que estão submetidos. Dessa forma, a representação dos rios para este aspecto é muito interessante, uma vez que se configuram fluidos em relação às margens terrosas que os abarcam, e possuem seus leitos constituídos pela junção das águas de seus pequenos afluentes, posição que inevitavelmente também ocuparão ao desembocarem em rios maiores e, incorporados, por fim, constituirão os mares, em uma integração global. Assim, mesmo percebidos subjetivamente conforme os fatos ocorridos em suas proximidades, os rios Carinhanha, Paracatú, Urucúia assim como o de-Janeiro e diversos outros dos Gerais, “vem cair no São Francisco, rio capital” (ROSA, 2001, p. 392), que em seguida desemboca no Oceano Atlântico. Eis uma forma poética da representação de que tudo funciona como pequenas partes integrantes de um todo, sendo o universo animal, vegetal ou natural, no final das contas, todos tecidos pelo mesmo couro da vida, aspecto destacado na seguinte consideração de Riobaldo: “a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada” (ROSA, 2001, p. 572).

Abordando a obra rosiana por este viés, fazem todo sentido as considerações de que o “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 391), assim como noções de “o sertão está em toda parte” (ROSA, 2001, p. 30) e de que ele seja “do tamanho do mundo” (ROSA, 2001, p. 108). Com base neste aspecto da obra rosiana, Donald Schüler (1983, p. 366) comenta que “o homem se expande nas coisas e as coisas inundam o homem. Desaparecem os limites entre o humano e o inumano. Riobaldo já

não sente o sertão como uma expressão geográfica, mas como uma realidade que o homem traz dentro de si mesmo”. Assim sendo, a dinamicidade de tal interação entre o interior e o exterior de modo indissociável, também confere dinamicidade às constantes constituições de todos os elementos em integração. Como atenta Riobaldo ao seu interlocutor: “o sertão está movimentante todo-tempo – salvo que o senhor não vê” (ROSA, 2001, p. 640).

Esta perspectiva de interação e integração também é evidenciada pelo próprio Guimarães Rosa em um comentário na entrevista concedida a Günter Lorenz: “o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *o interior e o exterior já não podem ser separados*⁷⁹” (LORENZ, 1983, p. 86). Com base no exposto, mantendo forte coerência na composição estética de sua produção literária, tais traços encontram-se cristalizados na estrutura profunda de diversos textos do escritor mineiro, que articulam os substratos semânticos e formais de maneira indissociável.

4.2 A natureza em “Buriti”: sexualidade a florada

Em *Buriti* uma das tônicas constituintes da trama narrativa recai nas caracterizações e ações das personagens marcadas pela potência, desejos, sedução e consumações dos atos sexuais. As ações centrais da estória envolvem principalmente as relações entre Iô Liodoro e Lalinha e entre Miguel, Glorinha e Gualberto, sendo todos estes personagens definidos pelo narrador como “machos e fêmeas” (ROSA, 2010-b, p. 433), dado que intensifica a remissão à sexualidade de cada um deles, marcada pela aproximação das características e atitudes destes com os animais que integram o espaço natural, sendo este um recurso literário recorrente nos textos rosianos, como destacado no segundo capítulo desta tese.

Conforme comenta Candido (2011, p. 180), em um texto literário “o conteúdo só atua por causa da forma”. Assim, sendo a sexualidade um dos pontos centrais ao texto, destacaremos como sua construção formal, com destaque para a categoria espacial, é fundamental para sua composição estética. Acerca das abordagens de análises literárias o mesmo estudioso orienta que “as camadas mais fundas da análise só ocorrem quando o traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro”

⁷⁹ Este trecho é uma citação literal da obra *O Divã-Occidental*, de Goethe: “*Inneres und Ausseres sina nicht mehr zu trennen*”.

(CANDIDO, 2000, p. 07). Assim sendo, neste estudo analítico discutiremos como as interações estabelecidas entre os personagens e o espaço em que se inserem são construídas de maneira concatenada à constituição do espaço natural, possuindo relação direta com a caracterização dos personagens e com o desenvolvimento das ações narrativas, sendo este um traço constituinte da estrutura profunda deste texto literário.

4.2.1 *Buriti-Grande, Iô Liodoro e Lalinha*

O personagem Iô Liodoro, dono das terras do Buriti Bom, assim como os demais senhores é marcado por traços de ancestralidade. Todavia, ao invés desta marca recair, como de costume, sobre o poder de mando ou financeiro, neste caso refere-se principalmente em relação à virilidade desse patriarca da família Faleiros. Pai de Irvino, Ísio, María Behú e Maria da Glória, ele trará da cidade para morar sob seus cuidados sua nora Lalinha, que havia sido abandonada pelo marido, seu filho Irvino. Iô Liodoro é popularmente reconhecido na região por sua potência e desejo sexual insaciável, como percebe até mesmo Lalinha logo em sua chegada, que pensa consigo acerca do sogro: “macho fogoso e meloso acostuma mal a gente...” (ROSA, 2010-b, p. 499). Tal fama deste “touro garanhão” nota-se quando Glorinha faz um comentário aleatório sobre a ânsia e potência sexual dos touros que não se satisfazem apenas com uma fêmea, comentário este que é associado diretamente a Iô Liodoro tanto pela irmã quanto pela cunhada:

“O zebú é frio, preguiçoso. Touro curraleiro ou crioulo é que é macho de verdade: bravo, fogoso de calor. Um marruás curraleiro carece de muitas vacas, para ele não tem fêmeas que cheguem...” Falara assim, forte de inocência. Mas Maria Behú, se franzindo, brandamente censurara-a. “Ela disse isso, sem se lembrar do pai... E Maria Behú, teria pensado nele, quando ralhou?” – Lalinha não tinha podido deixar de cogitar. Iô Liodoro – ela já sabia do motivo que o levava a sair a cavalo, à noitinha, para muitas vezes só regressar em horas da madrugada. (ROSA, 2010-b, p.380)

Pelas atitudes de Iô Liodoro, era inevitável que qualquer pessoa que o conhecesse associasse imediatamente a ele o comentário de Glorinha sobre o touro marruás curraleiro. A novata Lalinha já tinha claro que aquele macho também não se saciava com apenas uma fêmea, “feito o boi-touro, quer novilhas brancas e malhadas...”

(ROSA, 2010-b, p. 498). Para tal diversidade e quantidade desejada, era sabido que Liodoro possuía relações sexuais frequentes tanto com Dionéia, que mesmo casada com Inspetor é descrita por Gualberto como a “fêmea de iô Liodoro” (ROSA, 2010-b, p. 329), quanto com “a mulata Alcina, fogosa em dendê e suor, como se tivesse no ser esse sol todo da Bahia” (ROSA, 2010-b, p. 352). Como destaca Gualberto, “ele machêia e gala, como se compraz – essas duas passam o dia repousando ou se adengando para esperar o afã dele...” (ROSA, 2010-b, p. 359).

Acerca desta característica do personagem o narrador destaca que aquele garanhão sai de casa todas as noites e “regressa a casa às vezes já no raiar das barras, esteve lavourando de amor a noite inteira. Iô Liodoro pastoreava suas mulheres com a severidade de quem conseguisse um dever” (ROSA, 2010-b, p. 359). Assim, identifica-se como um lavrador do amor, pois passa as noites fertilizando as mulheres, depositando-lhes suas sementes após sulcá-las com seu arado. Ciente disto e já também atraída por ele, Lalinha alimenta a fantasia de que, caso não possuísse certo vínculo familiar com ele, também poderia ser fecundada por aquele touro, o qual imaginava constantemente “violando, por força e por dever, todas as mocinhas do arredor, iô Liodoro, fecundador majestoso. Assim devia ser” (ROSA, 2010-b, p. 463).

Assim, devido às relações que estabelece com as demais personagens, a virilidade, a fertilidade e a potência sexual destacam-se como aspectos centrais à identidade do personagem, motivo pelo qual, quando analisado com minúcia nota-se que as caracterizações físicas do personagem o assemelham a um falo. Como sugere o narrador, ele era “um *varão*” (ROSA, 2010-b, p. 433), aspecto que é realçado em seu caráter ambíguo pela grafia do termo itálico. Outras descrições do narrador ainda o caracterizam como sendo “duro em todo o alteado, um homem roliço – o cabeça” (ROSA, 2010-b, p. 293), aspecto fálico complementado ao salientar-se que ele “era espadaúdo e grande” (ROSA, 2010-b, p. 476). Além de tais considerações feitas pelo narrador, estes traços que possibilitam associá-lo a um falo viril são percebidos por outros pontos de vistas, através de personagens distintos. O chefe Zequiél que comenta ser ele “duro, duro [...] homenzão assim tendinoso e sanguíneo, graúdo de aspecto” (ROSA, 2010-b, p. 341). Lalinha o percebe como “o homem de denso volume, carne dura, taciturno e maciço, todo concupiscência nos olhos. Aquela gula” (ROSA, 2010-b, p. 459-460), gula que mesmo a muito custo não será refreada por ambos. Aos olhos dela forma-se cada vez mais forte a imagem de um “garanhão impetuoso, o deflorador e

saciador, capaz de se apossar de qualquer desabusada mulher e dobrá-la a seu talante” (ROSA, 2010-b, p. 484), atitude que agradará em muito quando consumada.

Gualberto Gaspar, senhor das terras vizinhas e admirador tanto das posses quanto da potência sexual de Iô Liodoro, comenta que “ele é viúvo são, sai aos repentões por aí, feito cavalo inteiro em cata de éguas, cobra por sua natureza. Garanhão ganhante... Dizem que isso desce de família, potência bem herdada” (ROSA, 2010-b, p. 329). Este ponto levantado acerca da ancestralidade desta identidade viril, fértil e sensual em comum com as gerações anteriores será muito relevante para a composição da estória. Diluídos nela, mostrarão que, desde os progenitores de Iô Liodoro até sua prole, tais aspectos serão fundamentais em suas caracterizações, influenciando diretamente no modo como se relacionam com os demais personagens com as quais interagem. Sua filha Glorinha é quem sutilmente expõe tais aspectos ao lembrar dos avôs paternos:

Vovó Maurícia gosta de vinho. Vovô Faleiros cheirava simonte... Ela conta coisas da mocidade, tão divertidas: reproduz em assovio as músicas das dansas antigas, com a mão no ar reparte o compasso. Dansava carola e varsoviana. Botava perfume nas pregas da saia. Vestia saia de balão, mas não gostava de pôr espartilho... (ROSA, 2010-b, p. 383)

Veladamente, o excerto faz referência a diversos detalhes associados a sexualidade, sedução e prazer. À vovó Maurícia é referido o gosto por vinho, bebida que notadamente se atribuem propriedades afrodisíacas, a liberação das pulsões e o desregramento sexual, por exemplo desde as práticas de culto ao deus grego Dionísio, na Antiguidade. De modo análogo, ao vovô Faleiros atribui-se o ato de cheirar simonte, uma espécie de rapé muito utilizado em tempos atrás e popularmente conhecido por suas propriedades afrodisíacas. Entre as anedotas da mocidade da vovó é relatado o costume das danças, com destaque para as carolas e varsovianas. Aqui também sugestivas informações, pois, em relação à primeira, é uma dança de roda de tradição popular medieval, a qual chegou a ser proibida no ano de 774 por um decreto do papa Zacarias devido aos movimentos das dançarinas considerados indecentes⁸⁰. Por sua vez, a dança varsoviana também possui traços de sensualidade, a qual figurava ao lado das “quadrilhas, polcas, mazurcas e o alvoroçante kan-kan, a serem executadas em salão nas

⁸⁰ BAZZOTTI, Cecília. **História da dança**: a dança na Idade Média. Disponível em: <http://ceciliabazzottihistoriadanca.blogspot.com.br/2012/05/danca-na-idade-media-econtexto.html>. Acessado em 24/07/2017.

noitadas carnavalescas” (EFEGÊ, 1974, p. 25). O comentário de Glorinha ainda cita o detalhe de que Maurícia, quando moça, não precisava usar espartilho, podendo deixar à mostra sua cintura, sugerida como sensual. O movimento de sua saia de pregas exalava perfume que, tal como ocorrido com as flores cheirosas, atrai os agentes polinizadores, sendo um destes o Sr. Faleiro, companheiro para o qual ela solicita a continuidade do amor: “– *Seu Faleiros, o senhor sempre, olhe lá, me tenha muito amor...*” (ROSA, 2010-b, p. 382). De modo novamente sutil, o autor insere mais uma sugestão à sexualidade na escolha do nome da personagem, pois, como já mencionamos, e segundo aponta Ana Maria Machado (2013, p. 115), o sobrenome Faleiros faz referência direta a “*falo*”: “Liodoro Maurício Faleiros. *Faleiros*, o macho, como seu pai e seu tio, o velho André *Faleiros*”. Ao sobrenome associa-se ainda “André”, prenome cuja origem é “aner, andros”, “varão”, em grego. Conforme salienta a estudiosa, “o nome não é apenas índice, mas também um signo, isto é, um elemento propriamente poético que liga o significado ao significante, produzindo significação” (MACHADO, 2013, p. 07-08). Assim, é interessante perceber que além dos traços fâlicos herdados do pai, Iô Liodoro também herdara a sexualidade e poder de sedução de sua mãe, detalhe sugerido no nome “Maurício” que carrega consigo.

Com base nestes traços em relação aos personagens, com destaque para Iô Liodoro neste primeiro momento, reiteramos a importância dos aspectos da sexualidade, virilidade, fertilidade e sedução como centrais para o desenvolvimento da estória, os quais também são representados em consonância e relação direta com a construção do espaço natural, sendo este um aspecto constituinte da estrutura profunda de “Buriti”. O título do texto faz referência a uma espécie palmeira característica do espaço sertanejo dos Campos Gerais, planta que se encontra apenas em regiões onde o solo é bastante úmido, motivo pelo qual compõem a vegetação característica das redondezas das veredas, que, como define o próprio escritor,

são vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas há sempre o Buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, apazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (ROSA, 2003-b, p. 41)

Assim, é possível notar desde o início do texto a importância da categoria espacial, pois seu título já se refere a um elemento constituinte do espaço natural, o qual

além de representar os buritis do sertão, de modo geral, no texto referencia especificamente o Buriti-Grande, escrito em maiúsculo, como um nome próprio, o qual, pelo destaque que possui na estória, pode até ser inserido na categoria dos personagens, semelhante ao topônimo Morro da Garça, conforme discutido sobre “O recado do morro”.

O Buriti-Grande figura como um dos elementos centrais da espacialização do texto e, devido às características que possui, atua como uma representação vegetal do falo. Impressionando a todos por seu tamanho e rigidez, Iô Liodoro comenta que ele “ia para o céu – até setenta ou mais metros, roliço, a prumo” (ROSA, 2010-b, p. 336), enfatizando o dado de que “o Buriti-Grande – igual, sem rosto, podendo ser de pedra.” (ROSA, 2010-b, p. 349). Tais traços também são observados nos comentários do outro senhor da região, Gualberto Gaspar: O Buriti-Grande, “antigo de velho, rijamente. Calculado em altura de setenta e tantos metros!” (ROSA, 2010-b, p. 303), possui “as frondes arrepiadas, mas, sobressaindo delas, erecto, liso, o estipe – a desnudada ponta. Sobrelanço, ainda – um desmedimento – o buriti-grande. – Maravilha” (ROSA, 2010-b, p. 335). Pela caracterização de sua rigidez, seu tamanho vultuoso, sua ereção e sua desnudada ponta, evidenciam-se detalhes que o apontam como um elemento do espaço natural atuando como uma representação fálica, analogia que é reafirmada na seguinte passagem:

em noite clara, era espectral – um só ôsso, um nervo, músculo. [...] Sua beleza montava, magnificava. [...] seu duro movimento coagulado, de que parecia pronta uma ameaça ou uma música. Diziam: o *Buriti-Grande*. Ele existia. [...] estava ali, sempre sucedido, sempre em carne. (ROSA, 2010-b, p. 350)

Visando tal associação, a descrição do Buriti-Grande é feita com palavras de um campo semântico que o relacionam diretamente as características do falo, uma vez que é referenciado com vocábulos como nervo, músculo, coagulado, em carne. Assim sendo, esta associação aproxima-o de Iô Liodoro, representante humano do falo na estória. Senhor daquelas terras, de modo semelhante a uma árvore antiga e forte, Iô Liodoro cravara suas raízes naquele lugar herdado de seus antepassados juntamente com o vigor e a virilidade deles. De modo análogo, o Buriti-Grande é descrito como uma palmeira que “cravara raízes num espaço mais rico do chão, ou acaso herdara de séculos um guardado fervor, algum erro de impulso” (ROSA, 2010-b, p. 349). Atentando-se para esta aproximação entre os falos humano e vegetal, o narrador comenta que “Iô Liodoro,

grande, era que ele não mostrava de si senão a forma. Força cabida, como a de uma árvore, em ser e viver” (ROSA, 2010-b, p. 345). Tal relação direta entre estes falos também é feita por Lalinha, a qual, ao pensar em Iô Liodoro, tem para si “ele, como o Buriti-Grande – perfeito feito” (ROSA, 2010-b, p. 497).

Desta maneira, atuando na constituição do espaço literário, no desenvolvimento da narrativa e associado à caracterização do protagonista, o Buriti-Grande funciona como um dos elementos responsáveis pela coesão entre a forma e o conteúdo do texto. Por seu tamanho, robustez e representação da virilidade, o Buriti-Grande causa espanto e admiração tanto nos personagens quanto no narrador: “Buriti-Grande! Descomum. Desmesura. Verdadeiro fosse? Ele tinha umidades. O líquen vem do chão para o cimo da palmeira” (ROSA, 2010-b, p. 315). Relembrando que o Buriti existe em terrenos com muita umidade, encontrado principalmente nas margens das veredas, e tendo em vista que a água é “o símbolo da fertilidade” (CHEVALIER, 2012, p. 15), no excerto destacado o “líquen” que vem de suas raízes úmidas até a ponta da palmeira pode ser associado ao sêmen, fluido orgânico fecundador, a “semente” fecundadora dos seres animais. Assim sendo, novamente estabelece-se outra aproximação entre o Buriti-Grande e Iô Liodoro, o “fecundador majestoso” (ROSA, 2010-b, p. 463).

O potencial de virilidade associado ao Buriti-Grande também se evidencia na fama de que os cocos que caíam dele, assim como o capim que crescia próximo ao seu tronco, possuíam propriedades afrodisíacas, recomendável “*para se fazer chá, e tomar, e recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já perdidas*” (ROSA, 2010-b, p. 317), conforme comenta Gualberto ao inspetor, ao saber disso, logo foi direto “*debaixo do buriti-grande, o maior de todos, que ele quis vir primeiro, para achar...*” (ROSA, 2010-b, p. 317). Enquanto este personagem recolhia tais cocos Dionéia, sua esposa e amante de Iô Liodoro, “*chegou, ela também se apeou do cavalo, ela estava muito contente, se ria muito, numa insensatez... [...] Naquele tempo, tinha dos cocos espalhados no capim*” (ROSA, 2010-b, p. 315). A alegria da personagem ressalta o famoso potencial afrodisíaco dos cocos do Buriti-Grande, estimulantes para se alcançar uma potência sexual semelhante aquela que ela já conhecia muito bem pelas frequentes relações sexuais com o “touro garanhão” da região.

Iô Liodoro admira e identifica-se tanto com aquelas propriedades do Buriti-Grande que, por muito cobiçá-lo, chega a “ganhá-lo” de Gualberto Gaspar, proprietário das terras vizinhas nas quais se encontrava o fálico vegetal. Como Gualberto relata a Miguel,

O buriti grande está ainda da banda de cá, pertence em minhas terras. Mas muita gente apreciava, costumam vir, fazem piquenique lá, ao pé, até as moças... Meu amigo Iô Liodoro gosta dele demais [...] Ah, ele me disse, em sério gracejo: – Compadre Gual, dele você me cede, me vende uma parte... [...] Eu respondi com bizarria: – Pois compadre Iô Liodoro, por isso não seja, que o buriti-grande lhe dou e ofereço, presenteio, caso sendo até escritura passo... E ele d’hoje-em-diante, fica seu, nominal! (ROSA, 2010-b, p. 303)

Desse modo, estando nas terras de Gualberto, mas presenteado a Iô Liodoro, o Buriti-Grande pertencerá aos dois senhores de terras da região, que serão “donos demeando-meio do Buriti-Grande” (ROSA, 2010-b, p. 359). Assim, Gualberto Gaspar, “sócio” do Buriti-Grande e dono de terras, também será caracterizado como uma representação humana do órgão genital masculino, conforme detalharemos mais adiante.

O Buriti-Grande, roliço, com sua carnadura concreta, rijo, ereto, representante da virilidade e fertilidade será alvo de cobiça tanto de seus “donos” e dos demais homens que o conhecem quanto das mulheres mais fogosas da região.

Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores. [...] a pura luz de maio **fá-lo** maior. Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. [...] Como o Curupira, que brande a mênula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar. (ROSA, 2010-b, p. 335, grifo nosso)

Sendo a habilidade no trato com a linguagem e o trabalho com a polissemia dos termos algumas das marcas recorrentes da literatura rosiana, é interessante atentar para o efeito ambíguo criado pela utilização do verbo fazer, por nós grifado, devido ao contexto em que se insere: além da função sintática verbal, ele atua como sugestão à caracterização do Buriti-Grande como símbolo fálico, dado enfatizado pela comparação, logo em seguida, com referência ao grande órgão genital do Curupira, representante do folclore brasileiro tido deflorador das jovens perdidas nas florestas nacionais.

Há ainda no excerto o detalhe que todas as mulheres citadas, admiradoras e desejosas do vegetal fálico, são caracterizadas como fêmeas com ardentes desejos sexuais, os quais serão saciados pelos machos Iô Liodoro, Gualberto e Ísio. Iô Liodoro, identificado como o macho alfa da estória, será o saciador dos apetites sexuais de três

das cinco mulheres citadas no excerto, não se deitando apenas com Glorinha, sua filha, e com Iá-Dijina, sua nora. Estas atitudes fazem com que ele seja identificado como o principal representante humano da virilidade simbólica do Buriti-Grande, assim como o eixo central da estória, aspecto sugerido sutilmente por seu nome: “*Liodoro* é Heliodoro, sol de ouro, centro do sistema, em torno do qual gravitam a família e os agregados do Buriti Grande” (MACHADO, 2013, p. 114). Sendo assim, em torno deste astro potente em energia e calor, irão gravitar os desejos sexuais das mulheres que almejam ser possuídas por ele em sua rotineira atividade “infatigável no viver, voltando do amor de cada dia, como de um trabalho rude e bom” (ROSA, 2010-b, p. 389). Como citado anteriormente, devido à sua “lavoura” diária, passava a maioria das noites fora de casa, deitando-se tanto com Alcina quanto com Dionéia. No entanto, como não era macho de uma fêmea só, assim que Dionéia parte daquelas terras, devido a problemas de saúde, ele começa a aproximar-se de Lalinha, para o qual “sua beleza era pasto. E o apetite dele, a reto, no nunca monótono, parecia mais grosso, sucoso, consistente” (ROSA, 2010-b, p. 465). A descrição de sua atração por Lalinha também mostra uma escolha vocabular sugestiva, com termos como “grosso, sucoso, consistente”, relacionados à sua representação fálica de fecundador.

Lalinha, atraente pasto para aquele touro marruás, alimentará reciprocamente aquele apetite sexual, pois estava atraída por ele há tempos, desde as primeiras vezes que o escutava chegando pelas madrugadas, nas quais pensava consigo: “Meu sogro, virtuoso... [...] malfeito, um pecado...” (ROSA, 2010-b, p. 381). Então, após a partida de Dionéia e a certeza de que Irvino não voltaria mais atrás dela, encontra-se com Liodoro a sós pela primeira vez, no silêncio de uma noite escura, silêncio cortado apenas por frágeis sussurros emitidos por eles, tal qual a escuridão do ambiente, amenizada apenas por tênues facho de luz emanados de dois lampiões sobre a mesa. A ausência quase total de sons e de claridade assim como a presença dos lampiões são essenciais para a criação da ambientação que os envolve, a qual, com certa tensão, será propícia para o início de uma cautelosa e sedutora aproximação.

Os lampiões enquanto objetos constituintes do espaço literário, que contribuem para construção da ambientação espacial da cena, também são importantes para a representação simbólica da chama de desejo que começa a arder em ambos os personagens. Descrevendo a gradativa aproximação empreendida por estes personagens, o narrador comenta que “ele depusera o lampeão grande na mēsa, e ela o imitou, colocando bem perto o lampeãozinho” (ROSA, 2010-b, p. 454). Evidencia-se que a

constituição espacial dos objetos possui marcas semânticas, uma vez que o lampeão descrito no diminutivo é associado à Lalinha, também assim identificada, ao passo que Liodoro, o varão, é associado pelo lampeão grande, os quais figuram lado a lado na mesa e assim começam a iluminarem-se e a aquecerem-se mutuamente, situação análoga ocorrida entre os personagens. Tal recurso narrativo se repetirá na passagem que descreve o segundo encontro entre eles, iniciado com Lalinha deixando “o lampeãozinho na mesa, no mesmo lugar da outra noite, ao pé do lampeão grande” (ROSA, 2010-b, p. 458). Assim, o tamanho e a posição ocupada por estes objetos no espaço que abarca a cena relacionam-se simbolicamente ao desenvolvimento das ações, juntamente com a intensidade de suas chamas, que serão relacionadas aos sentimentos e ao estado íntimo dos personagens. Em seguida, começam a conversar e, semelhante a uma caça observada por um predador, ela pensa consigo: “ele me espia com cobiça...” (ROSA, 2010-b, p. 459). Então começa a seduzi-lo, tentando “certificar-se de todos os efeitos que sua sensível beleza produzia no semblante, no corpo dele, o macho. Um macho, contido em seu ardor” (ROSA, 2010-b, p. 459). Ciente do poder viril daquele touro e visando ter o controle daquela situação, no auge da atração entre eles ambos “ela se impôs a interrupção, sentiu que dela devia partir, e em momento em que ele estivesse em estro levantado” (ROSA, 2010-b, p. 462). A descrição de que Liodoro Faleiros encontrava-se “em estro levantado” remete à chama inflamada daquele lampeãozão. Lalinha também alcançara excitação semelhante e, não à toa, passa a noite pensando em Liodoro, sendo este estado interior da personagem construído em consonância com a ambientação espacial do singelo amanhecer do dia seguinte:

E entanto cedo acordou, abriu a janela toda, o frio era bom, a madrugada mal raiava: sus roseozins de nuvens sufladas, de oriente, dedo a dedo, anjos, no desrol. Belo dia! Não obtinha dormir mais, não podia, tanto se governava lépida. Ouvia as vacas, grandes de leite, bondosas. Mugia-se. O mundo era um sacudido cheiro de bois, em que o canto dos pássaros se respingava. O touro, ora remugia o touro, e o jardimzinho estava ali, ao pé da janela, viçoso de verdes hastes. O dia custava a começar, a passar. (ROSA, 2010-b, p. 462)

Evidencia-se que a caracterização da singela ambientação alegre e solar do espaço exterior relaciona-se com o estado interior da personagem, ambientação semelhante a uma passagem da obra *Grande Sertão: Veredas*, no momento em que Riobaldo apaixonado pensa em Diadorim: “Por lá, nas beiras, cantava era o João-pobre, pardo, banhador. [...] O gado ainda pastava, meu vizinho, cheiro de boi sempre alegria

faz” (ROSA, 2001, p. 368). Ambientação análoga também se encontra no amanhecer que precede a festa de Manuelzão, o “Dião de dia!” (ROSA, 2010-a, p. 204), conforme analisado anteriormente. Assim sendo, destaca-se ser este um recurso estético recorrente na literatura rosiana no que diz respeito à categoria espacial de seus textos.

Visando fruir aquele ambiente do espaço natural e, em especial, o representante vegetal da virilidade de Iô Liodoro, naquele instante Lalinha vai até o Buriti-Grande para apreciá-lo calmamente, o qual, pela manhã, “tinha ao pé um pano ainda caído de branca névoa, e como cintura, ao corpo, pelo terço, um móvel anel de neblina. Tudo era grande, e belo” (ROSA, 2010-b, p. 462). Novamente tem-se a representação dos elementos espaciais relacionando-se diretamente com os anseios vividos pela personagem, pois o detalhamento da cena representa a projeção do seu desejo de ser penetrada pelo falo de Liodoro: o Buriti-Grande está envolvido até sua base em uma neblina branca, semelhante à pele suave e clara de Lalinha, sendo que tal descrição é composta com vocábulos como “corpo” e “cintura” direcionam a analogia com um corpo acinturado, feminino, em especial como o corpo de Lalinha, reconhecida por sua “cintura que com as duas mãos se abarca” (ROSA, 2010-b, p. 280).

Na terceira noite em que se encontram, o apetite sexual de ambos está mais ardente ainda, aspecto novamente representado simbolicamente pelos objetos que constituem o espaço da cena, uma vez que estavam “na mesa, o lampeãozinho junto do lampeão grande, as luzes agrandadas” (ROSA, 2010-b, p. 464). As chamas mais calorosas, “agrandadas” do lampeãozão representam um grau de excitação maior até então e, por não poder refreá-la com Lalinha, assim que se despedem Iô Liodoro vai à casa de Alcina para poder apagar aquele intenso desejo sexual contido. Lalinha sabia que ele “ia sôfrego, supremo, e era a ela, só a ela, que aquele impetuoso desejo se devia” (ROSA, 2010-b, p. 465). Com um desejo ardente semelhante, porém sem parceiro sexual, Lalinha fecha-se em seu quarto e ali permanece solitária, em uma sutil cena de sugestiva masturbação:

Ela podia amar-se, era bela, seus seios, o ardente corpo, suas lindas mãos de dedos longos. Sentia-se os lábios úmidos demasiado, molhados, como se tivesse beijado, como se tivesse sugado, e era uma seiva inconfessável. Depois, um deixo amargo, na boca. Assim adormecia. (ROSA, 2010-b, p. 465)

Nos dias seguintes, por não conseguir frear a atração por aquele touro garanhão, Lalinha tinha consciência de que enquanto permanecessem naquela situação “sempre

estaria faltando uma coisa entre ambos, uma *coisa* mutuamente...” (ROSA, 2010-b, p. 497). Então, após Liodoro ter esfriado aqueles encontros em uma das noites, ela dá sua última cartada, sem saber se teria sucesso ou não, dizendo-lhe: “Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...” (ROSA, 2010-b, p. 498). Após tal provocação, fica aguardando no quarto. Porém, o tempo vai correndo, a noite vai caindo enquanto Iô Liodoro não aparece, fato que começa a fazer com que pense que aquela chama entre eles iria se apagar, traço que é novamente simbolizado na descrição da constituição do espaço ficcional, pois neste momento da estória ela se encontra em seu quarto com “a porta encostada, o lampeão acêso com a chama baixa” (ROSA, 2010-b, p. 498). No entanto, logo em seguida, “de repente, resvês a porta se abria. Era ele – o vulto, o rosto, o espesso – ocupava-a toda. Num aguço, grossamente – ele!” (ROSA, 2010-b, p. 499). A descrição mostra a repentina e impulsiva consumação do ato sexual entre eles, com aquele touro “ocupando-a”, como uma referência direta à penetração de seu falo para preencher seu vazio.

Atentando acerca da espacialização literária para a construção da trama narrativa, nesta passagem novamente o espaço possui muita importância, tanto no que diz respeito ao aspecto estrutural do cenário quanto diretamente relacionado ao desenvolvimento das ações narrativas. Para isso, é necessário observar com minúcia a descrição espacial da porta, que se encontra apenas encostada, com uma pequena fresta aberta, enquanto a personagem aguardava ansiosamente que a qualquer instante Liodoro adentrasse por aquela fresta e ocupasse aquele espaço. Sendo assim, o ato do varão Liodoro Faleiros penetrar grossamente aquele quarto por aquela fresta da porta entreaberta mostra uma relação direta entre o movimento de deslocamento do personagem, o representante humano do falo, e o movimento anatômico de seu falo para a consumação do ato sexual. Desta feita, evidenciam novamente como a construção do texto articula primorosamente o plano estrutural e o semântico, trabalhando o espaço enquanto categoria literária de modo coeso em fusão com o desenvolvimento das ações narrativas e com as tensões íntimas das personagens.

4.2.2 *Miguel, Glorinha e Gualberto*

Retomemos o excerto referente à admiração das mulheres pelo Buriti: “Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores. [...] a pura luz de maio fá-lo maior” (ROSA, 2010-b, p. 335). Com base nesta passagem evidencia-se que Maria da Gloria, filha de Iô Liodoro, constantemente referenciada como Glorinha, também é uma das admiradoras daquele “falo vegetal”, personagem essa que também terá como características aspectos de sensualidade e sexualidade afloradas. Cativante aos machos à primeira vista, “era cadeiruda e seiuda, com olhos brilhantes e pele bôa e pernas grossas – como as mulheres bonitas no sertão tinham de ser. [...] tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. Maria da Glória tinha suor e cuspe, como a boca da gente se enche d’água” (ROSA, 2010-b, p. 360-361). Ainda virgem no início da estória, aspecto reafirmado pela escolha de seu nome “Maria da Glória”, encontra-se em idade fértil e com os hormônios à flor da pele, cobiçando constantemente sua primeira experiência sexual.

Sua intensa beleza tem o poder de seduzir tanto os machos que a avistam quanto a fêmea Lalinha, que no início da estória, ainda antes de apagar sua chama com Iô Liodoro, é tão fortemente atraída por Glorinha que precisa esforçar-se bastante para não possuí-la sexualmente. Suas pernas, um dos seus principais encantos de admiração dos homens, também chamam muito a atenção de Lalinha, a qual observa que, “sem meias, aquelas pernas eram firmes, retesavam-se a ora, retendo a dádiva de uma palpitação, e bem torneadas, a pele cor de sol” (ROSA, 2010-b, p. 378). Tentando conter a atração pela fila de Liodoro, macho pelo qual a essa altura da estória também a atraía demais, pensava consigo: “como eu gosto desta menina! – se mordiscou, fechara os olhos” (ROSA, 2010-b, p. 374). O instinto sexual de Lala “queria que Maria da Glória, horas sem tempo, a abraçasse e beijasse, lhe desse todos os afagos, como se ela, Lalinha, Lala, fosse uma menina, um bichinho” (ROSA, 2010-b, p. 390). Quando a via voltando das cavalgadas, Lalinha almejava “ir a ela, transsuada assim do alto sol e do exercício, e procurar com o rosto todas as partes de seu formoso corpo, respirá-lo” (ROSA, 2010-b, p. 430). Para aumentar ainda mais a dificuldade em frear a atração sexual por Glorinha há o fato de que “ela conhecia a nudez de Glória [...] tantas vezes entrevista, quando juntas se banhavam” (ROSA, 2010-b, p. 446). Novamente, brincado com a polissemia da linguagem, o autor suprime a forma diminutiva do nome referenciando-a neste trecho

apenas como Glória, termo que tanto se refere à personagem quanto funciona como um adjetivo, detalhando a glória daquela nudez belíssima. Devido à tamanha beleza desta personagem e de sua nudez gloriosa, Lalinha chega a declarar abertamente a ela: “você é linda, é deliciosa...” (ROSA, 2010-b, p. 496).

Tal personagem é construída novamente com a marca de sintonia entre suas caracterizações e atitudes com os elementos constituintes do espaço natural, como se destaca no comentário de Lalinha acerca da beleza e fertilidade de Glorinha: “Você é como o buriti” (ROSA, 2010-b, p. 283). No entanto, uma vez que anatomicamente a moça não pode ser associada ao fálico Buriti-Grande, Lala especifica: “Você é o Buriti Bom...” (ROSA, 2010-b, p. 283). Desta maneira, destaca-se novamente a associação entre as personagens e os elementos constituintes do espaço natural, ligação complementada por sua hereditariedade, uma vez que é filha de Iô Liodoro, representante humano do falo e diretamente associado ao Buriti-Grande, falo natural. Assim sendo, a personagem mostra com um de seus principais aspectos constituintes a fertilidade do fecundador Liodoro, uma vez que “de suas espumas Maria da Glória tinha vindo – sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente...” (ROSA, 2010-b, p. 432). Assim sendo, por sua origem e referência à fertilidade assim como por intensa beleza feminina percebe-se uma identificação direta com a deusa mitológica Afrodite, a qual, como destaca Brandão (1991, p. 29), “nasceu da ‘espumarada’ provocada no mar pelo sangue e esperma de Urano mutilado por Crono”. Como também atesta Grimal (1997, p.10), outro estudioso do assunto, Afrodite é “filha de Urano, cujos órgãos sexuais, cortados por Crono, caíram no mar e geraram a deusa, ‘a Mulher-nascida-das-ondas’, ou então ‘nascida do esperma de Deus’”. Essa deusa mitológica também é tida como “a divindade do prazer pelo prazer, do amor universal, que circula na veia de todas as criaturas, [...] Afrodite é a deusa das sementes” (BRANDÃO, 1991, p. 34), aspecto também característico da bela Glorinha, a qual será responsável por levar adiante a fertilidade de Liodoro, como ela mesma destaca: “sou como Papai... Puxei ao Papai...” (ROSA, 2010-b, p. 381). Tendo herdado o apetite sexual comum na família, irá agir principalmente por seus impulsos instintivos, pois “ainda não aprendera a sabedoria de recluir, ela precisava de viver teimosamente” (ROSA, 2010-b, p. 319). Eis algumas das marcas pelas quais, semelhante a uma fêmea no cio, a personagem atrai sexualmente Lalinha e os mais diversos machos que se aproximam dela. Como destaca o narrador, “ela estava no ponto justo, escorrendo caldo, com todos os perfumes de mulher para ser noiva urgente” (ROSA, 2010-b, p. 292). Esse caldo, que representa a excitação

transbordante da personagem, assim como os odores que exala para atração dos machos, configura-se como mais algumas das semelhanças com a deusa Afrodite, a qual “é o símbolo das forças irrefreáveis da fecundidade, não propriamente em seus frutos, mas em função do desejo ardente que essas mesmas forças irresistíveis ateiam nas entranhas de todas as criaturas” (BRANDÃO, 1991, p. 35).

Deste modo, o “cio” no qual se encontra Glorinha, com um ímpeto sexual irrefreável, que havia atraído Lalinha e, desde muito antes, já atraía Gualberto, fará aflorar também, de imediato, um forte desejo sexual em Miguel, o qual, por mais que já tivesse escutado falar dela por Gualberto, ao vê-la é fortemente atraído: “e, de repente, vi Maria da Glória. Vi-a, a vulto, mas sentindo densamente sua presença, como um cão fareja” (ROSA, 2010-b, p. 339). Utilizando o recurso de caracterização dos personagens com similaridade aos animais, conforme destacado no segundo capítulo deste estudo, o autor associa a Miguel uma atitude de cão farejador, que sente muito bem o odor daquela “fêmea no cio”. Assim, enquanto conversa com ela, não para de pensar em possuí-la: “pudesse, amanhã, com ela sair a cavalo, ao Brejão, abraçá-la. Ao Buriti grande” (ROSA, 2010-b, p. 287). Tal desejo é projetado aos dois elementos naturais mais relevantes para a representação da sexualidade pelo espaço literário do texto: Miguel pensa em levá-la ao Buriti-Grande para possuí-la, sendo este um elemento natural já destacado como uma forma simbólica de representação fálica, associado de maneira direta a Iô Liodoro, mas, de forma indireta, aos demais machos da estória, como ele. O outro espaço refere-se ao Brejão-do-Umbigo, que, tal qual o Buriti-Grande, além de atuar como um elemento constituinte do espaço natural, devido aos seus sutis traços constitutivos, também funcionará como uma representação simbólica da sexualidade e da genital, nesse caso feminina, associado, em especial, à Glorinha. O modo como o brejão é referenciado sugere tal aspecto, uma vez que se trata de uma orientação espacial/anatômica, depressão próxima ao umbigo composta por “seus escurões de moitas” (ROSA, 2010-b, p. 439) e de muita umidade, sendo “miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagôas. Entre tudo, flores” (ROSA, 2010-b, p. 335), e, conforme salienta o narrador mais adiante, “cusposo, mas belo” (ROSA, 2010-b, p. 507). Sendo uma depressão próxima ao umbigo, constituído por muita água, elemento natural este que é o “símbolo universal de fertilidade e fecundidade” (CHEVALIER, 2012, p. 16), o Brejão-do-Umbigo, interpretado como a genitália de Glorinha, tem tais atributos como destaque, os quais, herdados pela personagem tanto

de seus avós quanto de seu pai, são fundamentais para sua associação à “Afrodite, deusa grega da fecundidade semítica e das águas fecundantes. (BRANDÃO, 1991, p. 29).

Assim sendo, toda a beleza, a sensualidade e o anseio pelo contato sexual que exalam de Glorinha irão atrair intensamente Miguel, o qual, por não parar de cobiçá-la enquanto conversam assim como de pensar nela depois, pensa que irá “sonhar com Maria da Glória, sonsa, risonha, sob o Buriti grande, encostada no Buriti grande. O monjolo trabalha a noite inteira...” (ROSA, 2010-b, p. 288). Neste trecho, devido ao forte desejo, Miguel projeta a imagem da consumação do ato sexual com Glorinha “encostada no Buriti grande”, podendo ser lido aqui tanto uma referência à imaginação de possuí-la ao redor do “vegetal fálico”, estando ela encostada nele, quanto imaginando-a encostada em seu órgão genital, representado simbolicamente pelo Buriti grande. Neste ponto é válido atentar para um detalhe significativo: por mais que o Buriti, personagem vegetal, seja associado tanto a Iô Liodoro quanto a Miguel, evidencia-se uma sutil diferença nessas associações: mesmo que o Buriti seja descrito como grande em ambas as situações, no caso de Miguel, tal adjetivação é descrita em letra minúscula, diferente dos momentos em que tal palmeira refere-se a Liodoro Faleiros, sendo sempre adjetivado em maiúsculo, “Buriti-Grande”, sendo este um traço distintivo da referência ao principal varão das redondezas.

No excerto acima, que destaca a projeção do desejo de Miguel, o narrador informa: “o monjolo trabalha a noite inteira...”. Nesta descrição evidencia-se outro elemento constituinte do espaço ficcional que também é representado em sintonia com os anseios íntimos dos personagens: o monjolo. Este é um utensílio criado pela ação humana que “reproduz a vontade de quem o fez e de quem o botou para trabalhar as arrobas de arroz” (ROSA, 2010-b, p. 287), vindo a constituir aquele espaço, alterando-o em alguns aspectos, como na produção de seu som constante, que se confunde ao dos pássaros que cantam por ali. Tal utensílio, com sua forma, seu movimento e seu som, será mais um elemento espacial que o autor irá utilizar simbolicamente para referenciar o pulsante desejo sexual entre os machos e as fêmeas da estória: “de par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz” (ROSA, 2010-b, p. 279). Funcionando com um movimento pendular, sua ponta penetra constantemente no fofa arroz, que lhe envolve a cada batida, notando-se em tal cena mais uma referência ao ato sexual entre os machos e fêmeas, tanto os efetivados quanto aos desejados. Tal simbologia não se restringe ao desejo de Miguel, pois, mesmo antes de Glorinha incitar-lhe o desejo, o monjolo já pulsava por ali, assim como, Glorinha já

exercia forte atração sexual em Gualberto e Lalinha, esta que também já desejava o contato sexual com Iô Liodoro, touro garanhão que já exercia um movimento sexual regular, tal qual o simbolizado pelo monjolo, com Dionéia e com Alcina, dinâmica sexual também recorrente entre seu filho Ísio e Iá-Dijina. Para tal efeito, o narrador destaca que “o monjolo, a noite inteira, cumpria, confirmava” (ROSA, 2010-b, p. 507). Miguel recém chegado ali “de repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. [...] Ele estava batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar” (ROSA, 2010-b, p. 279), descoberta que ocorre no exato momento em que se sente atraído por Glorinha e passa a desejá-la. Assim sendo, percebe-se que o monjolo, com seu barulho e movimento de vaivém incessantes, será referenciado em diversas passagens do texto visando representar tal analogia ao pulsante desejo das mais diversas personagens pelo contato sexual. Na última noite que Miguel passara junto de Glorinha, percebe que “o monjolo socava arroz, com o rumorzinho galante, agora Maria da Glória não o poderia ter esquecido, e o amor era o milagre de uma coisa” (ROSA, 2010-b, p. 506). Ciente de tal simbologia, destaca-se tal significação no momento que, logo após a partida de Miguel, Glorinha relata a Lalinha que, às noites, quando escuta que “o monjolo pincha, eu acordo e fico pensando nele...” (ROSA, 2010-b, p. 372), ao passo que Lalinha lhe responde: “sei o que é o sono da mocidade...” (ROSA, 2010-b, p. 372). Tendo praticamente a mesma idade de Glorinha, Lalinha bem entende o que ela estava sentindo, uma vez que o som do monjolo também a fazia imaginar-se com Iô Liodoro.

Essa relação direta entre o movimento do monjolo e sua analogia metafórica também é percebida em relação ao Chefe Zequiél, o mais hábil leitor dos sons da noite. “o monjolo trabalha a noite inteira. O Chefe Zequiél, por certo, ouvia toda agitação de insônia — *Ih, uê... Quando a coisa piora de vir, eu rezo!* — o Chefe se benzia” (ROSA, 2010-b, p. 355). Este apego à reza talvez seja uma maneira de fugir de possíveis desejos sexuais, pecaminosos, o que pode ter relação direta com as rezas incessantes de Maria Behú, que, sendo filha de Iô Liodoro, também traria hereditariamente o impulso sexual da família. Assim sendo, seu apego constante com a religião poderia ser um meio de purgar tais desejos sexuais reprimidos. Vale lembrar que será sua morte que libertará o Chefe Zequiél de suas noites de insônia: “‘Deus é bom! [...] sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... Acho até que estou sarado...’ O Chefe ainda não soubera da morte de Maria Behú; quando disseram a ele, [...] chorou muito” (ROSA, 2010-b, p. 491). Seguindo esta linha de raciocínio, a morte de Maria Behú pode ter sepultado de vez um possível desejo latente do Chefe Zequiél com ela, desejo este

estimulado pela roça afrodisíaca que ele havia feito: “ali, no lugar, ele fizera um roçado, defendera-o com o tapume de varas. Amendoim – era o que aquele ano tinha plantado” (ROSA, 2010-b, p. 410).

Pensando constantemente em Miguel, com seu desejo sempre lembrado pelo som do monjolo, Glorinha assemelha-se a um eu-lírico feminino das cantigas de amigo medievais: com muita saudade e sofrendo pela distância que a separa do “amigo” que lhe roubara o coração, e diante de algumas incertezas, pois não sabe se reencontrará o amado, se aquele amor continua a existir ou se ele voltará para ela, ela abre-se com sua confidente: “Mas, e se ele, a uma hora destas, já está casado, ou noivo de outra, Lala?” (ROSA, 2010-b, p. 496). A distância do amado alimenta a saudade e seu desejo sexual pulsante, fazendo com que o estágio de “cio” em que se encontrava aumente cada vez mais, levando-a a revelar à Lalinha uma de suas taras sexuais: “– Lala, eu gostava de poder aparecer nua, nua, para que todo o mundo me espiasse... Mas ninguém pudesse ficar sabendo quem eu era... Eu punha máscara...” (ROSA, 2010-b, p. 445). Assim, envolta neste pulsante desejo por um contato sexual, o qual se assemelha ao de Lalinha pelo touro Liodoro, aproximam-se ainda mais e, passeando pelo campo, ambas “olhavam com amor o Buriti-Grande” (ROSA, 2010-b, p. 382) e outras plantas com formas fálicas constituintes do espaço natural, estas também articuladas com o desenvolvimento das ações narrativas, como se nota no excerto a seguir:

A árvore capitão-do-campo, essa avampava em Maria da Glória o fôgo de entusiasmos: – “Oh, como ele cresce! Como se esgalha!” Mas, parecia que ela dissesse aquelas coisas somente por estar em companhia de Dona Lalinha, para agradar a Dona Lalinha; ela queria se mostrar mais inocente, mais menina. – “... Este aqui, secou, morreu... Mas, o outro, moço, com os grelos, como isso é peludo, que veludo lindo!” A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorescida, carecendo de amor. (ROSA, 2010-b, p. 314-315)

A admiração pela forma avultada e peluda, que lhes desperta o juízo para aquilo como sendo algo lindo e carecendo de amor, será semelhante à admiração logo em seguida de um “pau-terra”, em frente ao qual, segundo Gualberto que as guiava,

“Elas quiseram parada, um demorão...” Maria da Glória e Dona Lalinha. O pau-santo começado a florir: flores alvas, carnudas, cheirosas, mel-no-leite, com corôa amarela de estames. Mas, não cheirassem de perto, porque era um cheiro aborrecido, e mexente, [...] Cheiro que põe vômitos em mulher grávida. – “Ei, mesmo assim gostaram...” (ROSA, 2010-b, p. 327)

Evidencia-se a atenção das moças pela coroa de estames, o “órgão” reprodutor masculino das plantas. Como teorizam os biólogos José Mariano Amabis e Gilberto Rodrigues Martho (1994),

O **androceu** (do grego *andros*, homem) é a parte masculina da flor, sendo constituído pelos **estames**, folhas férteis formadoras de microsporângios. No interior dos microsporângios formam-se os **grãos de pólen**. (AMABIS; MARTHO, 1994, p. 136-137)

O grão de pólen dará origem ao **tubo polínico**, que contém duas minúsculas **células espermáticas**, os gametas masculinos. (AMABIS; MARTHO, 1994, p. 134)

Assim, destaca-se a fixação das moças pela estrutura da planta responsável pela fertilidade e reprodução, a qual equivale ao falo humano que tanto desejam. A própria identificação da árvore como “pau-terra” sugere a associação ao pênis humano, aspecto complementado pela descrição biológica, como explanado, e pela referência ao “cheiro que põe vômitos em mulher grávida”. Tendo em mente o que elas poderiam estar pensando naquele momento, Gualberto tenta surpreendê-las explicitando a relação direta entre a árvore que admiravam e um pênis:

“Vai, não aguentei, eu quis mostrar uma coisa, elas haviam de abrir boca! Estimo que nem a Maria da Glória, que é de casa, não conhecia...” Ele descera do cavalo, pegou o machete, caçou um pau-terra. Torou o pé. [...] o tronco era oco, como uma flauta grossa, e todo cheio de terra, uma coluna de terra, de chão, terra crúa, de verdade, subida em tanta altura [...] A bem que elas duas – Dona Lalinha e Maria da Glória – levaram um espanto, no aquilo avistar, como se fosse uma coisa imoral. (ROSA, 2010-b, p. 327)

Nas descrições feitas acerca da constituição da árvore há nova reafirmação da aproximação dos elementos constituintes daquele espaço natural com a sexualidade, tônica do texto, e com o desenvolvimento da estória. O espanto demonstrado por Glorinha e Lalinha, como se tivessem avistando algo imoral, apenas confirma para Gualberto o que ele suspeitava em relação a elas. Tal sintonia de pensamentos se dá pelo fato de que Gualberto, enquanto observa-as admirar aquela árvore fálica, estava excitado por elas, desejando-as em “admiração com **gulodice**” (ROSA, 2010-b, p. 327, grifo nosso). A referência à gula, pecado capital de prazer terreno insaciável, é muito

representativa para a caracterização deste personagem, o qual será referenciado algumas vezes como “Gulaberto”, sutil e significativo trocadilho com seu nome.

Ele é mais um personagem da estória que possui uma intensa “gula” sexual, para o qual “mulher tira ideia é do corpo...” (ROSA, 2010-b, p. 327). Também admirador do Buriti-Grande, cavalgava léguas para vê-lo diariamente, de modo que “se montado adormecesse, o cavalo o carregava a mesmo, tão bem o caminho conhecido. Mas o animal o sabia acordado, e **Gulaberto** não dormia” (ROSA, 2010-b, p. 326, grifo nosso). Por mais que em palavra ele tivesse dado a Liodoro a posse do Buriti-Grande, pelo fato daquela palmeira estar em suas terras, era reconhecido por Iô Liodoro como sócio de tal dádiva da natureza: “– Esta palmeira é minha e de nhô Gual, meu compadre...” (ROSA, 2010-b, p. 349). Assim, semelhante ao seu “sócio”, sua caracterização também será construída com nuances que o assemelham a um falo. Como destaca o narrador, “raro nhô Gualberto Gaspar tirava o chapéu, e mostrava então a cabeça toda raspada” (ROSA, 2010-b, p. 330), descrição que é repetida mais duas vezes pelo narrador, “cabeça rapada” (ROSA, 2010-b, p. 297; 344), e também mostrado ao leitor pelos olhos de Lalinha, que “trazia a imagem daquele Gualberto Gaspar, sorno, sua cabeça rapada” (ROSA, 2010-b, p. 418). Para complementar sua caracterização fálica o narrador descreve-o como “um cômico homem, bamboleão, molenga” (ROSA, 2010-b, p. 406), aspecto reiterado por Miguel, ao comentar que “tudo nele parecia comprido e mole” (ROSA, 2010-b, p. 328). Por sua vez, esta caracterização como “bamboleão, molenga e mole” diverge, de maneira coerente, da rigidez associada ao Buriti-Grande e ao fecundador Liodoro, uma vez que se refere a um homem-falo estéril, como ele mesmo relata a Miguel: “eu não tenho filhos. Coisa que muito já me entristeceu. [...] O motivo é meu mesmo, os médicos todos me explicam” (ROSA, 2010-b, p. 302).

No entanto, semelhante ao seu “sócio”, também não se contenta com apenas uma fêmea, pois mesmo sendo casado com Dona-dona, desejava constantemente possuir outras mulheres a todo instante, chegando a ponto de cobiçar até mesmo Dionéia, “fêmea de Iô Liodoro”, que, como destaca, “nova não é. Mas dá apetência de cobiça... A boca sempre molhada, vermelha...” (ROSA, 2010-b, p. 328). Gulaberto tinha consciência do perigo de alimentar aquela gula ao comentar que “sempre a gente tem mais fôgo do que juízo” (ROSA, 2010-b, p. 344). Ele também deseja Lalinha, a qual “sabia-se por ele toda olhada, solertemente [...] com **mole gula!**” (ROSA, 2010-b, p. 429, grifo nosso). No comentário de Lalinha evidenciam-se novamente os traços

característicos de sua anatomia mole e sua gulosa excitação, pois ao vê-la, “se distendia, avolumado, animal, se animava” (ROSA, 2010-b, p. 429). Porém, ciente que estas duas mulheres estavam longe de seu alcance, sua gula sexual será direcionada principalmente para Glorinha, a qual, como ele descrevera para Miguel, tratava-se de “uma moça de muita formosura” (ROSA, 2010-b, p. 331).

Glorinha, moça linda, virgem, muito cobiçada e herdeira da sexualidade familiar, após a partida de Miguel e no ápice de seu “cio”, terá em Gualberto a única opção concreta para sanar, de modo imediato, seus intensos impulsos sexuais. Por mais que tal macho fosse reiteradamente descrito como nojento e asqueroso por Lalinha, Glorinha sabia que aquele “sócio do Buriti-Grande” poderia muito bem servir para saciar sua ânsia sexual, percebendo o fato dele ser infértil como uma vantagem, pois assim poderia acalmar temporariamente seus desejos sexuais sem correr o risco de comprometer-se com uma gravidez. É possível notar neste raciocínio mais um ponto de contato estabelecido entre ela e a deusa grega, uma vez que, “num plano mais elevado do psiquismo humano, [...] o símbolo Afrodite exprimirá a perversão sexual, porque o ato de fecundação é buscado apenas em função da primazia do prazer outorgado pela natureza” (BRANDÃO, 1991, p. 35). Assim, ciente da infertilidade de Gualberto e também da atração que exercia sobre ele, um dia, enquanto participavam de um momento descontração em casa, ela o seduz com seu “capricho no mudar de posição, de reclinar-se, tão santinha quieta, tão calma, cruzando as pernas, suspendendo mais a barra do vestido” (ROSA, 2010-b, p. 407), despertando nele “uma gana profunda, imperturbada” (ROSA, 2010-b, p. 406) por aquelas pernas, o qual as vendo “escancarava a boca e se coçava” (ROSA, 2010-b, p. 471). Nota-se que o Gulaberto fica muito excitado pela provocação daquela afrodite sertaneja.

Tal qual a construção literária de representação da virilidade, da potência sexual e da fertilidade do personagem Iô Liodoro em analogia com o espaço natural representado pelo Buriti-Grande, o autor também utiliza o espaço natural do Brejão-do-Umbigo e seus elementos constituintes para construir alegoricamente uma representação da genitália feminina e dos atributos sexuais da fecundidade, da fertilidade e da virgindade, aspectos diretamente relacionados especialmente à personagem Glorinha, conforme comentado anteriormente.

Com base nesta aproximação entre os traços constituintes da personagem e a representação da genitália feminina plasmada na estrutura do espaço natural, é possível estabelecer uma analogia temporal entre Glorinha e o Brejão-do-Umbigo, pois, no

momento de seu “cio”, ainda nova e virgem, quando é fortemente cobiçada por Miguel e por Gualberto, ela encontra-se em “plena manhã”. De modo relacionado, é interessante o comentário do narrador sobre o “Brejão-do-Umbigo, que até à metade das manhãs sobrelagoava-se dum brumal branco, corrubiante” (ROSA, 2010-b, p. 438). A relação entre o Brejão e a genital de Glorinha também é observada pelo modo como Miguel enxerga o brejão, isso no momento em que ele já possui um pulsante desejo sexual por ela. Para ele,

o brejão era um oásis, impedida a entrada do homem, fazia vida. [...] Formas penudas e rosadas se desvendavam, dentre os caniços. Impossível drenar e secar aquela posse, não aproveitada. Serenavam-se os nelumbos, nenúfares, ninféias e sagitárias. (ROSA, 2010-b, p. 311)

Tal referência ao impedimento da entrada do homem pode ser associada à virgindade de Glorinha, que em seu “ambiente” rosado, penoso, aquoso e fértil, nunca desbravado, possuía um líquido escorregoso impossível de se drenar totalmente, referência esta ao seu desejo e excitação constantes. Neste oásis, as flores mostram a fertilidade do brejão, entre as quais o autor faz questão de destacar os “nelumbos”, espécies de plantas popularmente conhecidas como flor de lótus, “flor que desabrocha sobre águas geralmente estagnadas e turvas com uma perfeição tão sensual e soberana que é fácil imaginá-la como a primeira aparição da vida sobre a imensidade neutra das águas primordiais” (CHEVALIER, 2012, p. 558). O fato de esta espécie ser uma das flores presentes no brejão é altamente simbólico, uma vez que “a flor de lótus é pois, antes de tudo, o sexo, a vulva arquetípica, garantia da perpetuação dos nascimentos e dos renascimentos” (CHEVALIER, 2012, p. 558).

Neste Brejão há também muitas “ninféias”, referências florais às ninfas, as quais, na tradição mítica, “são jovens mulheres que povoam o campo, os bosques e as águas. São os espíritos dos campos e da natureza em geral, de que personificam a fecundidade e a graça” (GRIMAL, 1997, p. 331). Com base nessa definição é possível notar como as flores, constituintes do espaço natural, também servirão para a representação simbólica de Glorinha e Lalinha, pois, como define Brandão (1991, p. 172), outro estudioso do assunto, as ninfas representam “de um lado, *moça jovem em idade de se casar, jovem casada*, de outro, *divindade menor*, que tem por *habitat* particularmente o campo, junto às fontes”. Ambas as definições são coerentes com as características constituintes das personagens citadas. Tal estudioso ainda comenta serem

as ninfas “divindades femininas [...] essencialmente ligadas à *terra* e à *água*” (BRANDÃO, 1991, p. 172), sendo estes os dois principais elementos constituintes do Brejão-do-Umbigo, elementos dos quais “surge a força geradora que preside à reprodução e à fecundidade da natureza, tanto animal quanto vegetal” (BRANDÃO, 1991, p. 172). Em relação a tais símbolos, o estudioso ainda complementa que as ninfas podem ser encaradas como

reminiscências da era matrilinear, cuja divindade primordial era a Terra-Mãe. Nesse caso, poderiam ser consideradas uma extensão da própria energia telúrica, a saber, divindades menores que representam Géia, a grande terra-Mãe em sua união com a água, elemento úmido e fecundante. (BRANDÃO, 1991, p. 172)

Seguindo essa linha de raciocínio, o excerto literário também aborda a presença das “nenúfares”, plantas aquáticas que possuem suas raízes no fundo da água, ligadas diretamente ao elemento representante da fecundidade natural, que, neste caso, também funciona como sugestão à excitação genital feminina, em especial, de Glorinha em seu momento de “cio”.

Assim sendo, Gualberto, guloso por Glorinha, é há tempos um admirador do Brejão-do-Umbigo, fazendo questão de frisar ao recém chegado Miguel que “o Brejão engana com seu letargo. – *‘Pantâno? Uai, lá cresce é o arroz-de- passarim...’*” (ROSA, 2010-b, p. 351). Aquele brejo úmido, ainda não desbravado, era muito cobiçado por ele, conforme comenta a Miguel: “– O diabo é o brejo!” (ROSA, 2010-b, p. 359). Na passagem em que Gualberto e Miguel juntos apreciavam o brejão e começam a conversar sobre Glorinha e seus atributos, o narrador atenta para o fato de que neste momento o Gualberto ficava “distraidamente se coçando nas partes em que não se fala, quase como que num insensível prazer” (ROSA, 2010-b, p. 360). Pensar em Glorinha enquanto observa o brejão excita-o a tal ponto que ele chega a relatar um desejo a Miguel: “– Eu um dia eu ainda arraso esta porqueira de charcos! Eu como aquilo!” (ROSA, 2010-b, p. 316). Com base nesta associação entre a personagem e esse elemento espacial, observa-se a ambiguidade da enunciação. Sendo o dono das terras da Grumixã, na qual se encontra o brejão, Gualberto será o primeiro a ter a possibilidade de usufruir das redondezas daquele espaço natural. Conforme narrado, por seu “capim viçoso, bom para o gado, Gualberto pusera lá seus bois para engordar” (ROSA, 2010-b, p. 310). Como destacado no segundo capítulo, retomando a analogia entre dos bois e os pastos com os homens e as mulheres desejadas, o excerto literário acima possui uma

alusão à aproximação de Gulaberto à posse do brejão, que ocorrerá no momento em que, seduzido pelas pernas e por toda sensualidade provocada por Glorinha, se lançará sobre ela, a qual, devido aos seus intensos desejos sexuais e ao plano para saciá-los, aceitará um primeiro contato sexual às escondidas, no corredor de sua casa, fato que choca Lalinha quando ela lhe relata o ocorrido:

“Você esteve no quarto de nhô Gaspar!?!...” E Glória, se tapando com as mãos, abriu vasto os olhos: – “Não, Lala, não! Não fui, não estive... Juro! Juro!... Que ideia...” Sorriu tristinha, ainda aflita. Lala recuara um passo. – “Oh, Lala, seja boazinha para mim... Não estive no quarto... Foi no corredor...” E, rápido, como se precisasse de coragem para logo explicar-se: “... Ele me abraçou, estava me beijando... Mas, depois, me apertou, parecia doido... Oh, Lala, não judia comigo... Não aconteceu nada, juro, só ele me sujou... Só... (ROSA, 2010-b, p. 473-474)

Até este momento, o boi apenas consegue pastar às margens do brejão. Porém, sem adentrar o brejão, antes do amanhecer ele vai embora, fato que suscita o seguinte comentário de Glorinha: “– Boi ladrão não amanhece em roça...” (ROSA, 2010-b, p. 475).

Nesse sentido, percebendo o Brejão-do-Umbigo como um elemento constituinte do espaço natural representante da genitália feminina de Glorinha, em uma leitura minuciosa é possível notar sugestões sutis de que inevitavelmente aquela “região” inevitavelmente seria “desbravada”. Isso pode ser notado em uma passagem, aparentemente simples e aleatória, que gera alusão a um contato sexual com base na descrição de longos caules em movimentos imersos no líquido espesso e esbranquiçado do brejão:

O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas folhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se ungindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. (ROSA, 2010-b, p. 400)

Sendo Gulaberto o primeiro a aproximar-se do efetivo desbravamento do “Brejão”, por sua “virtuosa” infertilidade e pelo desejo compartilhado com Glorinha, irão, enfim, efetivar tal feito. Reafirmando a aproximação entre Glorinha e a divindade grega, é interessante destacar que, tal qual a linda moça do sertão, “Afrodite é antes de tudo uma deusa da vegetação, que precisa ser fecundada, seja qual for a origem da

mente e identidade do fecundador” (BRANDÃO, 1991, p. 31). Assim sendo, quem não tem Miguel, deita-se com Gualberto mesmo. Então, consumando o ato sexual almejado, ela mesma relatará o fato para sua fiel confidente: “escuta, Lala: o Gual se autorizou de mim. [...] Ele conseguiu tudo comigo... [...] Agora, meu bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você. Sabe, depois que conseguimos, ele já esteve comigo mais três vezes...” (ROSA, 2010-b, p. 494-495). Mantendo a herança familiar do apetite sexual e da sedução, ela faz questão de destacar que a decisão tomada foi consciente: “fui eu que mandei. Quase o obriguei a fazer tudo, a perder o respeito, que ele tinha demais...” (ROSA, 2010-b, p. 495). Após escutar tal confissão, Lalinha questiona se tal encontro havia ocorrido ali no Buriti Bom, ao passo que Glorinha responde: “– Não, aqui não, Lala. Foi num lugar escondido, bonito, no Alto-Grande... Agora, não tem mais remédio. Sossega. Isso não é para acontecer com todas?...” (ROSA, 2010-b, p. 495). Novamente a referência ao espaço é importante, pois, de acordo com a localização geográfica do Brejão-do-Umbigo, que se situava próximo ao Buriti-Grande, nas terras de Gualberto, fora lá que se consumara o ato sexual, num lugar com belezas naturais admiradas por todos, em especial, o “Alto-Grande”, cobiçado pelas mulheres em geral, inclusive por ambas.

É interessante notar que em relação às cinco referenciadas admiradoras do Buriti-Grande, os apetites sexuais de todas serão sanados pelo ímpeto dos membros da família Faleiros: Dionéia, Alcina e Lalinha serão saciadas por Iô Liodoro. Glorinha será a possuidora de Gualberto, e Iã-Dijina, por sua vez, será possuída por Ísio, como destaca Gualberto: “Iô Ísio vive amigado, com uma mulher que foi meretriz. Essa é bonita, e muito zeladora, afianço, bôa dona-de-casa, que ela é. Os dois vivem em anjos. O amor é que é o destino verdadeiro. Se chama Iã-Dijina. [...] Foi mulher-dama em Montes-Claros, e no Curvelo” (ROSA, 2010-b, p. 304-305). Iã-Dijina também será uma personagem com traços marcadamente sexuais construídos pelas relações estabelecidas com as demais personagens. Apreciadora do Buriti-Grande, conhecera em vida diversos “buritizais”, pois trabalhou em cabarés muito frequentandos. Porém, acaba saindo destes cabarés quando conhece a virilidade de Ísio Faleiros, o qual também será fortemente seduzido pela sexualidade afluída de Iã-Dijina. Esta personagem, devido suas características e atitudes, figura no texto como a representação da relação entre a sexualidade e a fertilidade humanas com as estruturas femininas férteis e reprodutoras das flores. Tal aspecto é sutilmente sinalizado em seu nome, que, além possuir certa identificação sonoramente a palavra “vagina”, sugerindo tal associação, atua com

identidade sonora semelhante a uma corruptela oral do nome de “Gina”, originado do nome árabe *Djinna*⁸¹, que, por sua vez, também mostra certa semelhança sonora com as palavras *gynekos* e gineceu. Como teorizam os biólogos José Mariano Amabis e Gilberto Rodrigues Martho (1994),

Na porção mais interna da flor localiza-se o **gineceu** (do grego *gynekos*, mulher), é a parte feminina da flor, sendo constituído pelas **folhas carpelares** (do grego *karpos*, fruto). As folhas carpelares formam megasporângios (óvulos) e se dobram ou se fundem em si, originando estruturas em forma de vaso, no interior dos quais os óvulos ficam abrigados. A base do vaso, dilatada e oca, é o **ovário**. (AMABIS; MARTHO, 1994, p. 138)

Assim, atuando como uma representação humana da região mais fértil das flores, a sexualidade de ià-Dijina atraía sempre quaisquer agentes polinizadores que sentissem seu cheiro ou vissem suas cores e formas, motivo pelo qual na noite de Natal Ísio estava tão inquieto e não sabia como havia “sido capaz de deixar ià-Dijina no só, pela noite, na Lapa-Laje [...] Fora do diminuto adro de luz, todos se escapavam para um orbe mais denso, onde eram fêmeas e machos” (ROSA, 2010-b, p. 433).

Tal aspecto da representação feminina pela associação com as flores é um recurso recorrente no texto rosiano, e também se observa em relação à Glorinha, Lalinha, Dionéia e Alcina, demais apreciadoras do Buriti-Grande. Glorinha é referenciada por diversas espécies de flores, como se nota na declaração de Miguel ao reencontra esta flor amada: “– Estou pensando de outro modo em você, Maria da Glória...’ As pessoas – baile de flores degoladas, que procuram suas hastes” (ROSA, 2010-b, p. 507). É ainda possível ver tal relação baseando-se na analogia entre a personagem e a mitologia grega, na qual, “segundo algumas tradições, Afrodite é considerada como a deusa dos jardins” (GRIMAL, 1997, p. 10). Como também destaca o narrador, andavam “Maria da Glória e Dona Lalinha, sempre muito juntas, soantes seus risos e sussurros, num flôr a flor” (ROSA, 2010-b, p. 346).

A presença de tais marcas em relação à Lalinha se evidencia nas descrições acerca de ter sido retirada da cidade, seu habitat natural, e trazida para o meio rural. Para tal adaptação, comenta-se que trouxeram móveis e alguns objetos da cidade para que ela se adaptasse naquele novo “terreno”, como se observa na descrição de seu quarto,

⁸¹ **Dicionário de Nomes Próprios.** Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/gina>. Acessado em 24/07/2017.

com cadeirinhas diferentes, e os cortinados, fileira de vidros de cheiro na cômoda baixa, e no chão capachado até um tapete. Semelhava tivessem exportado para ali um aconchêgo de cidade. [...] uma criatura em todos os melindres crescida e acostumada, que certamente havia de definhar, caso não tivessem com ela a serviência desses tratos – conforme que planta de alegrete, quando se demuda, carece de vir com um grosso da terra própria nas raízes, como protestação. (ROSA, 2010-b, p. 295)

Assim, semelhante às flores, se fosse retirada sem trazer consigo uma porção da “terra” anterior na qual suas raízes estavam inicialmente, iria definhar. No entanto, pelo modo como viera, encontrava-se ali como “Flôr de jardim, flôr em vaso [...] de diária alegria posta, mansosamente, ali no Buriti Bom, no *Buriti-Grande*” (ROSA, 2010-b, p. 360).

Mantendo esta característica, a associação das mulheres às flores também se dá com as fêmeas de Iô Liodoro. Como notado por Machado (2013, p. 141), “Dona Dionéia tem o nome de uma planta carnívora, da família das droseráceas, que se caracteriza por aprisionar e digerir pequenos animais. [...] A planta tem esse nome em homenagem à Dione, mãe de Vênus.” Guimarães Rosa, de maneira minuciosa, ainda esconde no nome desta personagem outra referência à mitologia grega em relação à filha de seu companheiro sexual, Iô Liodoro, a qual, como já destacado, possui inúmeras semelhanças com a deusa Afrodite, corresponde grega da mitológica deusa romana Vênus. No que diz respeito a esta deusa, “duas diferentes tradições se referem ao seu nascimento. Ora fazem dela a filha de Zeus e de Díone, ora uma filha de Urano” (GRIMAL, 1997, p. 10). Como já discutida a passagem mitológica que caracteriza esta deusa como a filha nascida das espumas dos testículos do pai Urano/Liodoro, tem-se também a referência a outra tradição retirada da “*Iliada*, V, 370sqq, e 381, [na qual] a deusa do amor aparece como filha de Dione, e o pai, já sabemos, é Zeus, daí seu epíteto de Dionéia” (BRANDÃO, 1991, p. 29).

Por fim, observa-se também a associação floral na caracterização da mulata baiana Alcina, a outra fêmea de Iô Liodoro, identificada com o nome de

uma planta associada o tempo todo a calor, a altas temperaturas, uma planta obcecada pelo sol. Ora, a palavra *alcina*, como nome comum, designa um gênero de plantas heliântes que, como o girassol, acompanham o Sol com seu movimento. Também Alcina gira em torno de iô Liodoro, hêlio de ouro, de cuja luz e calor depende. (MACHADO, 2013, p. 141-142)

Tal qual o recorrente recurso de caracterização das personagens por associações com as flores, nota-se que a recorrência dos nomes das personagens funcionando como chave para a leitura de suas constituições identitárias. Como o próprio narrador do texto orienta, “ali no sertão, atribuíam valor aos nomes, o nome se repassava do espírito e do destino da pessoa, por meio do nome produziam sortilégios” (ROSA, 2010-b, p. 396). Tais recursos também são recorrentes para a caracterização dos elementos constituintes dos espaços naturais, com destaque, em especial, em relação ao Brejão-do-Umbigo e ao Buriti-Grande.

Como destaca Adorno (1970, p. 161), a forma das obras de arte “não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem”. Insistindo na necessidade de uma construção artística pautada na unidade indissociável entre a forma e o conteúdo abordado, para ele, “o êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma. Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos” (ADORNO, 1970, p. 161). Com base em tais considerações e nas análises desenvolvidas neste estudo, pôde-se notar como o trabalho com o espaço enquanto categoria literária no texto rosiano constitui-se como um elemento da estrutura formal da narrativa, como destacado por diversos aspectos do espaço ficcional estudado, sejam eles elaborados pela ação humana, como os lampiões e o monjolo, sejam formas naturais, como o Buriti-Grande e o Brejão-do-Umbigo, porém, sempre trabalhados de maneira articulada com as tensões e anseios íntimos das personagens, assim como com suas caracterizações e com o desenvolvimento das ações narrativas, funcionando, a categoria espacial, como articuladora de diversas unidades formais e semânticas, como substrato da realização de metáforas, associações, remissões simbólicas, figurações alegóricas, e da constituição de ambientes de confluência das personagens e demais elementos do entorno.

5. ESPAÇO SERTANEJO E LITERATURA: O PÊNDULO ROSIANO

Um vaga-lume lanterneiro que riscou um psiu de luz.
“Minha Gente” - Sagarana

Neste capítulo final desenvolvemos considerações que, complementares aos apontamentos feitos no primeiro, objetivam apresentar alguns aspectos e exemplos do modo como o sertão rosiano, tal como no movimento de um pêndulo, irá reverberar de diversas maneiras no sertão mineiro. Pela complexidade do tema, e por ser este um aspecto antes prospectivo do presente trabalho, permitimo-nos ater a umas poucas considerações que lhe sirvam de arremate e incitem trabalhos futuros.

As experiências pessoais do autor, com destaque para as viagens empreendidas pelo interior dos Gerais, funcionaram como lugar de interlocuções iniciais em uma rede discursiva na qual sua produção literária se insere. A enunciação rosiana nas obras literárias, ao efetivar-se por meio da interação com os leitores, atua como ponto de ponto de chegada das experiências primeiras do artista e, ao mesmo tempo, ponto de partida estimulante para novas interlocuções e ressignificações sociais e culturais. Não queremos de modo algum sugerir que a produção literária de Guimarães Rosa seja a geradora da riqueza cultural da região sertaneja e nem mesmo que atue como a chancela para sua validação, uma vez que tal riqueza cultural precede a literatura do escritor mineiro. No entanto, tendo o artista escolhido criar sua obra literária elencando como referências principais o espaço e cultura sertaneja, sua produção acaba por contribuir, de certa maneira, para a valorização e propagação do que caracteriza aquela região. Nesse sentido, o que procuramos é propor uma reflexão inicial sobre o modo como a literatura rosiana gera certo potencial para o desenvolvimento de iniciativas de fomento a transformações na dinâmica do espaço e da cultura sertaneja que a estimularam.

5.1 *A literatura rosiana: estimulada e estimulante da cultura sertaneja*

No decorrer das últimas décadas, de diversas maneiras a literatura rosiana tem atraído a atenção para a cultura e a realidade social sertaneja, esta marcada por uma dinâmica complexa. Isso se evidencia, por exemplo, com o número de interessados que,

estimulados pelo contato com as obras do escritor mineiro, acabaram direcionando sua atenção e desenvolvendo pesquisas acerca da região que o escritor usou como referência para a criação de sua literatura. Conforme destacado no primeiro capítulo, isso se nota, por exemplo, nas expedições de estudiosos como Alan Viggiano, na tentativa de identificar o itinerário de Riobaldo; de Marily da Cunha Bezerra e Dieter Heidemann, com várias viagens para reconhecimento de espaços referenciados na literatura rosiana; de Willi Bolle, que após diversas viagens pode minuciosamente elaborar o mapeamento dos movimentos dos bandos de jagunços de *Grande Sertão: Veredas*.⁸² Foi na sequência dos passos de pesquisadores como estes que também empreendi viagens ao sertão para realizar o presente trabalho.⁸³

Em meu caso, para desenvolver estudos de campo acerca de um pedaço do vasto espaço sertanejo e de parte de sua cultura, realizei duas viagens. A primeira delas se deu entre os dias 02 a 10 de julho de 2016, quando integrei o grupo de participantes da 3ª edição do projeto “O Caminho do Sertão”. Ao lado de pessoas vindas também do exterior, mas sobretudo de diferentes regiões do Brasil, guiados por sábios moradores locais, com semelhanças identificáveis com o personagem Pedro Orósio, e acolhidos pela indescritível hospitalidade mineira, integrei um grupo de visitantes que caminhou cerca de 170 km pela região noroeste de Minas Gerais, interagindo com o meio natural, com a cultura e com diversos aspectos da realidade social da região. Tendo como ponto de partida a Vila de Sagarana, atravessamos o rio Urucuia, passamos por Morrinhos, Vila Bom Jesus, Fazenda Menino, Córrego Garimpeiro, Ribeirão de Areia, Buraquinhos, Vão dos Buracos e o município de Chapada Gaúcha, até chegarmos ao Parque Nacional Grande Sertão Veredas, já na divisa com o estado da Bahia. Para certa visualização do trajeto percorrido nesta “Travessia”, segue abaixo um mapa ilustrativo.⁸⁴

⁸² Além do mapa citado anteriormente neste estudo, que relaciona os espaços sertanejos reais com o espaço ficcional de *Grande Sertão: Veredas*, o pesquisador desenvolve outros três mapas intitulados “topografia da jagunçagem”, que detalham os deslocamentos dos jagunços pelo tabuleiro do espaço rosiano. Cf. BOLLE, 2004, p. 103; 109; 115.

⁸³ Neste capítulo, dado sua argumentação estar bastante vinculada a experiência pessoal no sertão, permito-me o uso da primeira pessoa do singular.

⁸⁴ Imagem desenvolvida pela designer gráfica Amanda Rabelo Cardoso pautada na trajetória descrita no Edi-TAO 2015. Disponível em: <<https://ocaminhodosertao.files.wordpress.com/2014/06/edital-caminho-do-sertao-2015.pdf>>. Acesso em: 30/01/2018.

rio Urucuia, que abrange os pontos de partida e chegada da “Travessia” realizada na viagem de 2016.

Foi possível perceber como o rio Urucuia, muito representativo para a criação literária rosiana, “rio de amor” de Riobaldo, é fundamental para toda a dinâmica natural e social da região. Conforme comenta Rosa Amélia Pereira da Silva,

O Vale do Urucuia, devido ao seu grande alcance territorial, foi ponto estratégico: local de convergência entre tropeiros, pecuaristas, mineradores, exploradores e aventureiros que, no interior do Brasil, buscavam enriquecimento tanto pela procura e exploração de minérios, quanto pelo estabelecimento nas regiões com fins de explorar a agropecuária em lugares ainda não dominados⁸⁶. (SILVA, 2014, p. 24)

A pesquisadora destaca que “o Rio Urucuia é um ator na dinâmica social; ele promove associações e agregações que formam as sociedades, uma vez que, ao seu redor, se construiu e ainda se constrói um movimento cultural” (SILVA, 2014, p. 25). Em sua tese intitulada *Nesta água que não para: leitura de João Guimarães Rosa no Vale do Urucuia*, ela detalha sua percepção acerca das relações entre este rio e a literatura rosiana, bem como o modo como se configuram como atores da dinâmica geosociocultural da região com base nos potenciais proporcionados por ambos. Conforme a estudiosa, “na formação social do Vale do Rio Urucuia, na dinâmica geográfica, econômica, política e cultural, o rio e JGR [João Guimarães Rosa] são mediadores no processo de reassociação dos grupos” (SILVA, 2014, p. 19).

A produção literária rosiana, que de maneira ímpar representou os mais diversos aspectos socioculturais desta região, conferindo-lhes visibilidade nacional e internacional, contribuiu para que instituições e o poder público, assim como os próprios moradores locais ou pessoas de várias partes do país e segmentos sociais, com os mais distintos interesses, voltassem seus olhares para a região, tanto reconhecendo suas riquezas quanto observando mais atentamente suas mazelas sociais e ambientais, aspectos que, de várias maneiras, tem gerado transformações sociais, econômicas,

⁸⁶ A pesquisadora detalha que “o Rio Urucuia percorre uma área de drenagem de 25.135 km²; é a quarta mais extensa bacia do Estado de Minas Gerais, com nascente no Estado de Goiás, num local denominado Pouso Alto, município de Formosa. O Vale do Urucuia abrange, atualmente, 11 municípios, dos quais dez estão situados no Estado de Minas Gerais percorrendo o noroeste e o norte mineiros: banda esquerda do rio estão os municípios de Formoso (1962), Arinos (1962), Chapada Gaúcha (1996) Urucuia (1996) e Pintópolis (1996); na banda direita, Buritis (1962), Uruana de Minas (1996), Riachinho (1996), Bonfinópolis de Minas (1962) e São Romão (1923). Fazendo divisa entre os municípios de Pintópolis e de São Romão, o Urucuia deságua no São Francisco” (SILVA, 2014, p. 24).

culturais e ambientais com diversos teores. Segundo a pesquisadora, “em torno do nome de JGR se constrói uma série de associações, as quais têm interesses coletivos, humanitários, econômicos e ambientais” (SILVA, 2014, p. 58).

Neste sentido, um dos lugares de destaque para tais questões na região é a Vila de Sagarana, local intitulado com base na obra literária homônima de Guimarães Rosa, ponto de partida da caminhada do escritor pela prosa literária. Conforme relata o escritor a Fernando Camacho, em uma entrevista no ano de 1966, “no fundo *Sagarana*⁸⁷ era para mostrar Minas às pessoas. Uma mistura: mostrar Minas e mostrar também como eu via o mundo” (CAMACHO, 1978, p. 45). Tal intento vem alcançado sucesso há décadas, algo que também se nota com as demais obras de Rosa. A Vila de Sagarana, ponto de partida do projeto “O Caminho do Sertão”, distingue-se atualmente na região noroeste de Minas Gerais como um lugar decisivo para a manutenção, o fomento e a valorização da cultura sertaneja. Ela resulta do “segundo Assentamento da Reforma Agrária implantado pelo INCRA Minas Gerais, em 1973”⁸⁸. A relação desse espaço com a literatura rosiana, presente antes mesmo do surgimento da vila, configura-se de modo indissociável. Segundo Silva (2014), o assentamento recebeu este nome porque

Os responsáveis técnicos pelo projeto na região, após estabelecerem a relação, sobretudo espacial, do Rio Urucuia com a fazenda Boi Preto, e reconhecerem a relação literária existente entre o Rio Urucuia e JGR, fizeram a proposta de que o assentamento tivesse o nome de uma obra do Autor: *Sagarana*. Nasce, então, o Projeto Integrado de Colonização de Sagarana – PICS. (SILVA, 2014, p. 46)

Conforme comenta em entrevista Almir Paraka⁸⁹, os técnicos do INCRA, cientes da relação espacial e cultural da região com a literatura rosiana, escolheram nomeá-la especificamente com o nome de tal obra do escritor mineiro pelo fato de que,

⁸⁷ A obra intitula-se com o neologismo construído “pela expressiva sufixação do nórdico vocábulo *Saga*, com a desinência indicadora dos coletivos, em tupi-guarani, *Rana*”. (ROSA, 2008, p. 54).

⁸⁸ Disponível em: <<https://festivalsagarana.wordpress.com/o-festival/>>. Acesso em: 30/01/2018.

⁸⁹ Almir Paraka Cristóvão Cardoso, “filho da cidade de Paracatu” e “neto de urucuiano”, possui, conforme destaca na entrevista, um conterrâneo muito importante: “Riobaldo, o próprio, que nasce nas cabeceiras do verde grande do Paracatu. Aliás, do verde pequeno do Paracatu, que hoje é o município de João Pinheiro, na época município de Paracatu”. Ex-prefeito do município de Paracatu, ex-deputado estadual de MG, é um dos grandes responsáveis pelas transformações eco-socioculturais realizadas na região de Sagarana pautadas, em especial, no “patrimônio imaterial” proporcionado pela literatura do escritor mineiro.

em uma viagem de volta a Belo Horizonte, local que o INCRA funcionava, eles entraram em Cordisburgo e no museu Guimarães Rosa, que já existia no início dos anos 70, encontraram a obra exposta. Então, um dos técnicos chamou os demais e disse: “eis aí então o nome que a gente estava procurando para o assentamento”.⁹⁰

Distrito do município de Arinos⁹¹, Sagarana localiza-se na Bacia Hidrográfica do Rio Urucuia, “espaço marcado por grande contraditório social entre a cruel agropecuária empresarial e o grande número de assentamentos da reforma agrária e agricultores familiares tradicionais”⁹². Implantada no formato de agrovila⁹³, atua como um importante ponto de resistência ao modelo predatório de exploração e manejo do meio ambiente empreendido por grandes latifundiários do agronegócio na região⁹⁴. Neste diálogo entre o espaço sertanejo e a literatura rosiana, e em decorrência desta, “existe, hoje, uma relação inerente entre ele, JGR, e o espaço geográfico, cujos laços contribuem para a institucionalização do nome do Escritor, na posição de um importante ator” (SILVA, 2014, p. 20). Ciente desta posição alcançada no imaginário coletivo na cultura brasileira e, em especial, na região urucuiana, Almir Paraka comenta que, em relação a diversos projetos para o desenvolvimento da região, “do ponto de vista sustentável, integrado, territorial, a obra do Rosa é um patrimônio imaterial muito importante nessa região, além dos demais que existem”.⁹⁵ Acerca da identificação do potencial desse “patrimônio imaterial” como solo fértil para o semeio de projetos com objetivos de transformações socioculturais voltadas para melhorias nas condições de vida dos moradores e valorização da cultura local, em outro momento da entrevista ele comenta:

Encontrei na obra do Rosa uma identidade muito grande [...] uma identidade artístico-cultural, por fazer da literatura, da concepção do

⁹⁰ Cf. ANEXOS, p. 318.

⁹¹ Como destaca Silva (2014, p. 28) acerca do Vale do rio Urucuia, “com o desenvolvimento da região, a população elegeu Barra da Vaca como sede do distrito, retirando de Conceição de Morrinhos tal privilégio. Em 1962, o vilarejo emancipou-se, tornando-se cidade independente; recebeu o nome de Arinos, em homenagem a Afonso Arinos de Melo Franco, professor de história e famoso literato mineiro, nascido em Paracatu, pioneiro nas tendências regionalistas da literatura brasileira, pela orientação de sua obra, decorrente de vivências em contato com o sertão”.

⁹² **O Festival Sagarana**. Disponível em: <<https://festivalsagarana.wordpress.com/o-festival/>>. Acesso em: 30/01/2018.

⁹³ Conforme comenta Almir Paraka na entrevista, “no modelo de agrovila que foi implantada no assentamento de reforma agrária, os assentados tinham lotes na vila, moradias na vila e a área rural para trabalhar”. Cf. ANEXOS, p. 318.

⁹⁴ Durante a entrevista Almir Paraka enfatiza que “o assentamento de Sagarana não é fruto desses movimentos mais atuais de luta pela terra. Aqui nós temos mártires que resistiram, mártires populares que enfrentaram o coronelismo, que enfrentaram toda uma ofensiva conservadora para continuar mantendo o direito dos pequenos lavradores, dos sertanejos de ter seu pedaço de chão”. Cf. ANEXOS, p. 317.

⁹⁵ Cf. ANEXOS, p. 321

Rosa, do papel da cultura e da arte a transformação das pessoas e da sociedade. O caminho dele de transformação é um caminho artístico-cultural e uma identidade temporal-espacial do sertão. [...] [Este] é o lugar do Rosa, que é o lugar da obra do Rosa, e, para além disso, é um pouco também um patrimônio cognitivo, muito mais do que cultural tão somente, um patrimônio não só de conhecimentos estáticos e acumulados, um patrimônio que está associado com a construção do conhecimento, com a percepção da importância do conhecimento e de como o conhecimento se faz, de como ele se dá. Associado a isso, o valor do saber local, do saber tradicional, o saber das pessoas que sempre moraram por aqui e foram retratadas pelo Rosa lá trás e ainda hoje são herdeiros desse patrimônio cultural do interior do Brasil que o Rosa captou e registrou bem em suas obras.⁹⁶

Nesta perspectiva, no reconhecimento de todo esse patrimônio cultural e de seu potencial, evidencia-se que com base nas ações empreendidas na região, os aspectos culturais e o meio ambiente são indissociáveis, sendo os principais mediadores das mais representativas transformações empregadas na região. Conforme comenta Silva (2014, p. 20) em relação ao rio Urucuia e à obra de João Guimarães Rosa, “o primeiro atua geo-histórica e economicamente na região. O segundo atua em duas posições: uma política e outra literária”. Assim sendo, acerca dos primeiros movimentos decisivos na região para iniciar os principais projetos em curso vinculados a estes dois mediadores, Almir Paraka comenta:

A motivação central é que, na virada do milênio, um grupo de lideranças aqui da região começou a discutir propostas de cooperação intermunicipal, de colaboração entre os municípios pensando a região, como somar esforços para encaminhar soluções para os mais diversos problemas que dizem respeito à qualidade de vida do cidadão comum aqui da região. Essas ideias foram se encaminhando ao redor de uma ideia central, que a gente define como desenvolvimento sustentável e integrado regional ou territorial. Definimos o território como uma bacia hidrográfica para abordar toda essa dimensão da água e da sustentabilidade no núcleo da discussão, então território definido pela bacia que é a bacia do rio Urucuia, e, nesse caminho, tentar mobilizar primeiro, sensibilizar, organizar os mais diversos setores e segmentos sociais para que eles próprios, de forma mais autônoma possível, comessem a assumir responsabilidade no processo da mudança ou da transformação que eles diziam, ou dizem, acreditar. Então, nesse esforço tem todo um trabalho necessário, é o reconhecimento que todo território é, antes de tudo, um território cultural. Então, se é cultural, é como trabalhar essa dimensão cultural a favor do processo de transformação que se deseja, que se propõe, e aí surge a noção de identidade, esse vínculo com o lugar, com o território, os modos de vida e etc, e essa outra dimensão, associada com essa individualidade que diz respeito à autoestima. É preciso gostar de si e é preciso gostar

⁹⁶ Cf. ANEXOS, p. 316.

do seu lugar, reconhecê-lo, valorizá-lo, é o lugar onde você mora. Então essa relação entre território, espaço, auto-estima e identidade que a obra do Rosa veio trazer, toda essa informação, uma discussão organizada em torno desses elementos, e mesmo com esse vínculo histórico de ser uma obra que é reconhecida mundialmente e que tem como seu *lócus*, em grande medida, esse território aqui. Então, a partir daí começa essa relação mais objetiva e clara entre a obra do Rosa e esse trabalho que a gente vinha propondo aqui.⁹⁷

Em relação à questão da autoestima sertaneja, mencionada muitas vezes no decorrer das entrevistas, é um ponto relevante nas diretrizes de vários projetos desenvolvidos na região, conforme destacaremos em seguida. Os fatores que atuam como enfraquecedores de tal autoestima são inúmeros, figurando entre eles as posturas e noções prepotentes e equivocadas advindas muitas vezes dos grandes centros urbanos em relação ao meio rural. Para contrapor estas posturas problemáticas, possui relevância o reconhecimento da importância das mais distintas culturas e formas de conhecimentos e a desconstrução de suas tentativas de hierarquizações, posicionamento este que encontra consonância na produção literária rosiana, influenciadora e reafirmadora desta interessante perspectiva.

5.2 A reverberação da cultura sertaneja: a literatura rosiana como patrimônio cultural e impulsionadora para iniciativas de transformações sociais

O “patrimônio imaterial” gerado pela literatura rosiana, conforme citado acima por Almir Paraka, será utilizado como impulsionador e catalisador para diversas iniciativas e projetos que, em especial na última década, têm gerado frutos que já começam a ser colhidos pela região. Em relação a isso, faremos um panorama visando identificar e exemplificar algumas reverberações da obra rosiana nesse espaço sertanejo. Conforme citado, as matrizes das transformações almejadas segundo as diretrizes comentadas, que se fortalecem e tornam-se coesas por volta da virada do milênio, relacionam-se de maneira direta ou indireta à ADISVRU (Agência de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Vale do Rio Urucuia)⁹⁸.

⁹⁷ Cf. ANEXOS, p. 320.

⁹⁸ Em sua definição, configura-se como “uma sociedade civil, com fins não econômicos, fundada em 21 de dezembro de 2000, qualificada como OSCIP. Tem como missão promover o desenvolvimento humano e sustentável do território Urucuia Grande Sertão, através da gestão do conhecimento e estímulo ao protagonismo local, diversificação da base sócio-produtiva e economia solidária, com foco na redução da

Em entrevista com José Idelbrando Ferreira de Souza⁹⁹, um dos seus idealizadores e presidente da ADISVRU, as ações da Agência tinham no horizonte dois objetivos principais: a consolidação e diversificação da base social bem como a diversificação da base produtiva em toda a região da bacia do rio Urucuia¹⁰⁰. Para isso, associações com lideranças locais têm sido muito importantes para a criação de estruturas autossustentáveis, bem como para a autonomia e o desenvolvimento de toda a região. A Agência possui papel decisivo na articulação de projetos com foco no desenvolvimento da interação entre as pessoas e da integração das comunidades locais, alçando-as ao posto de protagonistas das transformações ocorridas na região, possibilitando-lhes melhores condições de vida, o reconhecimento do valor da cultura local, assim como, conseqüentemente, o aumento da autoestima e valorização de suas identidades. José Idelbrando destaca que, para tal intento,

a obra *Grande Sertão: Veredas* tem sido buscada como estratégia para fortalecer um território de identidade, para que a partir dessa identidade a gente possa trabalhar com projetos mais inovadores e bem articulados com nossa realidade para que haja desenvolvimento. [...] São várias estratégias que estão sendo desenvolvidas para se construir um território de identidade a partir dessa obra.¹⁰¹

Nesse sentido, buscando a diversificação da base social, entre os projetos gerados pela ADISVRU está a “Central Veredas”¹⁰², responsável pela manutenção da

pobreza e das desigualdades”. Disponível em: <<https://www.umcanto.com/cities/arinos?locale=en>>. Acesso em: 31/01/2018.

⁹⁹ Exerceu o cargo de prefeito em Arinos, na gestão de 1997 a 2000, ano em que foi fundada ADISVRU, tendo sido um dos seus idealizadores e presidente da agência

¹⁰⁰ Conforme ele detalha, a ADISVRU atua “não somente em Arinos, mas na região do Vale do rio Urucuia como um todo, entendendo que nenhum município se desenvolve se a região que ele estiver inserido também não se desenvolver. [...] É a partir dessas ideias que o projeto trabalha para fortalecer a relação intermunicipal e intercomunitária. [...] Além da cooperação intermunicipal há o trabalho de diversificação da base produtiva, [...] e o trabalho de diversificação da base social, porque no passado os atores que conversavam com os agentes públicos, ou mesmo políticos, regionais ou nacional, sejam deputados, secretários de estado e ministros, eram somente os prefeitos e alguns vereadores. Com a diversificação da base social, foi trabalhada a diversificação de outros atores, outras organizações intermunicipais e até regionais, e esses novos atores sociais articulam eventos, seminários, trazendo técnicos do governo federal, do governo do estado, fazendo eventos aqui. Dessa forma, havia um intercâmbio maior não só com os vereadores e prefeitos, mas também com esses novos atores que vinham surgindo”. Cf. ANEXOS, p. 330-331.

¹⁰¹ Cf. ANEXOS, p. 334.

¹⁰² “Localizada na cidade de Arinos, noroeste de Minas Gerais é composta por 9 núcleos produtivos distribuídos entre os municípios de Natalândia, Sagarana/Arinos, Bonfinópolis de Minas, Riachinho, Serra das Araras/Chapada Gaúcha, Urucuia, Uruana de Minas, Buritis e Arinos, organizada numa Rede Solidária de produção, fruto do trabalho de aproximadamente 80 artesãos(os). [...] A Central Veredas surge por meio de novos esforços de vários parceiros com o intuito de gerar autonomia para legitimar a rede como a revitalização cultural produtiva aliada à produção e geração de renda, fortalecimento dos núcleos garantido lhes acesso ao mercado, qualificação, aplicação de preços justo, divulgação dos produtos

cultura dos característicos bordados sertanejos, interessante tradição cultural advinda de antigas gerações que, devido ao avanço da indústria têxtil, vinham perdendo cada vez mais espaço e, por um fio, encontrava-se prestes a se esvaír. Com a iniciativa em questão, auxiliando na produção e comercialização, tal traço cultural reavivou-se na região, proporcionando a valorização do trabalho artesanal e uma fonte geradora de rendas.

No que diz respeito à diversificação da base produtiva, uma das ações da ADISVRU foi a criação da “Copabase Urucuia Grande Sertão” (Cooperativa Agroextrativista em Base da Agricultura Familiar Sustentável e Economia Solidária)¹⁰³. Conforme destaca José Idelbrando em entrevista, essa Associação,

inserindo a questão do aproveitamento dos frutos do cerrado, com o extrativismo, foi concebida para fortalecer a base da agricultura familiar e para que não só a cooperativa fosse de vento em popa, mas os cooperados também. A ideia foi trabalhar para que o produtor tivesse uma participação maior da porteira pra fora e uma assistência melhor da porteira pra dentro. Que a questão de agregação de valor pudesse ser trabalhada e aquisição de insumos fosse melhor, pois muitas vezes comprava-se insumos caros, e muitos produtores trocavam produtos por insumo, onde antes eles ficavam perdendo.¹⁰⁴

Criada em 2008, no centenário do nascimento de João Guimarães Rosa, conforme detalhado por seus idealizadores, a cooperativa foi “fundada com forte influência do pensamento de Guimarães Rosa e geograficamente localizada em ambiente que serviu de cenário e inspiração para a produção de algumas de suas mais importantes obras¹⁰⁵”.

artesanais exercendo sua defesa socioeconômica e ambiental combatendo o trabalho escravo e promovendo a igualdade de gênero, otimizando, orientando e organizando toda a logística e comercialização dos produtos produzidos pelos núcleos em cada município que antes trabalhavam isoladamente. Atualmente os núcleos produzem de acordo com sua essência, fruto de criatividade, inspiração e cultura do Vale do Urucuia. Trata-se do artesanato tradicional, ou seja, técnicas adquiridas aos longos dos anos de pais para filhos com referencial de qualidade, experiência passada de geração por geração. Todos os produtos são produzidos de forma ecologicamente correta, explorando riquezas e recursos naturais e culturais da região do noroeste de Minas Gerais conhecida como Vale do Urucuia Grande Sertão Veredas”. Disponível em: <<https://www.centralveredas.com.br/sobre-nos>>. Acesso em: 31/01/2018.

¹⁰³ “Congregando em seus quadros uma média 200 famílias da agricultura familiar do Vale do Rio Urucuia, a cooperativa tem por missão gerar trabalho e renda para as famílias, sob os princípios da Economia Popular Solidária. Fundada em 23 de fevereiro de 2008, tendo suas atividades iniciadas no mesmo ano, a cooperativa atua nos municípios de Arinos, Buritis, Pintópolis, Formoso, Riachinho, Urucuia, Uruana de Minas, Bonfinópolis de Minas e Chapada Gaúcha”. Disponível em: <<http://www.centraldocerrado.org.br/comunidades/copabase/>>. Acesso em: 31/01/2018.

¹⁰⁴ Cf. ANEXOS, p. 330.

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://www.centraldocerrado.org.br/comunidades/copabase/>>. Acesso em: 31/01/2018.

Impulsionado por esse centenário muito representativo para a cultura brasileira, em especial para a região em questão, no final de 2007, no município de Chapada Gaúcha, iniciam-se as atividades do “Instituto Rosa e Sertão”, formado por um grupo de educadores e agentes culturais da região que, contando com a participação de moradores locais de comunidades tradicionais, surge com o intuito de valorização e preservação da multiplicidade cultural e ambiental da região¹⁰⁶. Novamente, a relação entre tal projeto e o imaginário da obra rosiana mostra-se presente desde a escolha do nome do Instituto. Damiana Campos, uma de suas fundadoras e atual coordenadora executiva do Instituto comenta sobre a presença e influência da obra rosiana na região:

Como sempre ouvia muita história, sabia tudo sobre ele, porque eram muitas histórias sobre ele, tudo aqui gira entorno dele: tem um parque chamado “Grande Sertão: Veredas”, tem uma rua chamada Guimarães Rosa [...] Como é que você não vai saber tudo do Guimarães Rosa?¹⁰⁷

Assim sendo, aproveitando tal marco comemorativo é criado o primeiro projeto do Instituto, intitulado “Manuelzinho-da-crôa”, cujo, conforme diz Reinaldo a Riobaldo no romance rosiano, “é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa” (ROSA, 2001, p. 192). No projeto, este passarinho refere-se às crianças da região, para as quais são voltadas as atividades educacionais e culturais de artesanato, contação de histórias, música, canto e dança. Conforme comenta Damiana Campos, “o trabalho com as cantigas e música faz com que as crianças valorizem o que é o nosso, de muita importância”¹⁰⁸. Assim sendo, as danças Maculelê e a Capoeira, ensinadas no projeto, objetivam o resgate da história indígena e afro-brasileira, juntamente com as contações de histórias. Conforme destaca Daiana Campos, também integrante do “Instituto Rosa e sertão” e coordenadora, juntamente com Diana Campos, do “Ponto de Cultura Seu Duchim dos Gerais - Espaço Geral de Folias”¹⁰⁹, o projeto “Manuelzinho-da-crôa”

¹⁰⁶ Damiana Campos, uma das fundadoras e atual coordenadora executiva do Instituto, comenta em entrevista que o Instituto Rosa e Sertão “nasce bem focado em atividades com comunidades regionais porque já vem com essa experiência da zona rural, e a base do “Rosa e Sertão” foi de professoras da rede pública, professoras rurais, professoras da educação no campo e também de educação infantil. [...] É uma entidade de base feminina, onde tem a maioria de mulheres”. Cf. ANEXOS, p. 342.

¹⁰⁷ Cf. ANEXOS, p. 343.

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://rosaesertao.blogspot.de/>>. Acesso em: 30/01/2018.

¹⁰⁹ o “Ponto de Cultura Seu Duchim dos Gerais - Espaço Geral de Folias”, responsável por outras iniciativas semelhantes, direcionadas aos mais diversos públicos da região, funciona atualmente na sede do Instituto Rosa e Sertão, local onde foram registradas as entrevistas com Damiana, Daiana e Diana, as irmãs Campos.

agregou quase 200 crianças trabalhando com música, e através da música a gente fez um diagnóstico muito bacana com as poesias, com os trechos de Guimarães Rosa, onde você via crianças de 5, de 8 anos, lendo *Grande Sertão*. A gente teve o prazer de comemorar os 100 de Guimarães com esses meninos lendo a obra de Guimarães Rosa, e para nós é uma satisfação muito grande ter aqui no nosso município um espaço, que fomenta a cultura popular, fomenta a questão do incentivo à leitura.¹¹⁰

Ainda no que diz respeito ao “Instituto Rosa e Sertão”, Damiana Campos comenta que “Manuelzinho” foi o primeiro, e o último projeto foi o “Diadorinas”, 10 anos depois, que é um grupo de música. [...] Com poesia a gente conseguiu fazer luta, a poética, a palavra foi a escolha do Instituto Rosa e Sertão”¹¹¹. Também no nome do grupo musical, composto por Damiana, Daiana e Diana, as irmãs Campos, se nota a intertextualidade com a obra rosiana. Quando questionada sobre a influência que a literatura rosiana exerce na região, Damiana responde:

acho que os nossos projetos, tudo o que a gente faz tem muito ele, mesmo negando. A gente negou vários anos, “ah que saco, toda hora tem que falar do Guimarães Rosa”. Mas mesmo negando é porque a gente queria muito.¹¹² [...] O Guimarães está aí, está imortalizado, e quando vira imortal quer dizer que pode passar, que já está, pode botar pra queimar todos os livros, ele já está na oralidade, pode perguntar para esse povo todo como é que é a história do Grande Sertão, todo mundo sabe, todo mundo não, pelo menos quem está ali no núcleo.¹¹³

Ainda impulsionado pelas comemorações do centenário do nascimento de Guimarães Rosa, em 2008 também é criado o “Festival de Sagarana”, o qual já se encontra na sétima edição e, entre diversas finalidades, possui como objetivo central promover a autoestima das comunidades localizadas no vale do rio Urucuia, a valorização da identidade cultural sertaneja, assim como de suscitar discussões acerca do desenvolvimento sustentável solidário, da transição agroecológica e da preservação dos recursos hídricos¹¹⁴. Como detalhado nas diretrizes do Festival, sua programação diversificada “articula cultura popular, saberes e fazeres tradicionais do sertão mineiro e

¹¹⁰ Cf. ANEXOS, p. 348.

¹¹¹ Cf. ANEXOS, p. 342.

¹¹² Cf. ANEXOS, p. 343.

¹¹³ Cf. ANEXOS, p. 347.

¹¹⁴ Conforme destaca Almir Paraka em sua entrevista, “o agronegócio, a frente de modernização de ocupação do cerrado brasileiro, que hoje também tem essa sede de água, através da irrigação que é um poder absurdo que precisa ser analisado, revisto, controlado. Um recurso fundamental como água, sendo tratado como pura e simples mercadoria, e mesmo assim, no mercado negro, por fora de todo o setor de regularização e normatização de autorização do uso de água no Brasil. São questões que vão se cruzando, hoje eu estou em uma militância”. Cf. ANEXOS, p. 315.

tecnologias sociais, unindo tanto as comunidades rurais e das cidades do Vale do Rio Urucuia quanto pessoas e grupos de Minas Gerais, Distrito Federal, São Paulo e outros estados”¹¹⁵.

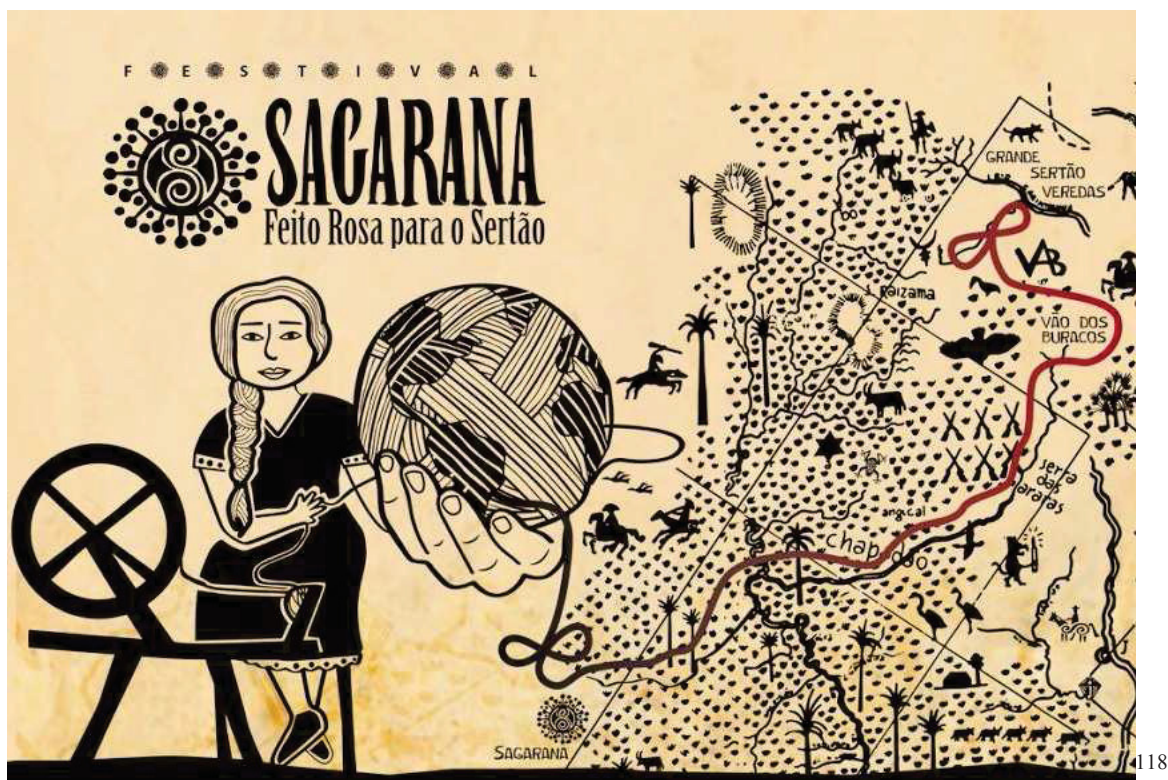
A terceira edição do Festival, realizada no ano de 2010, proporcionou a inauguração de outro importante agente para o desenvolvimento social e cultural da região, o Instituto CreSertão (Centro de Referência em Tecnologias Sociais do Sertão). Ele exemplifica bem o aspecto de reverberação dos projetos que, pautados inicialmente no rio Urucuia e na obra de Guimarães Rosa, ramificam-se em uma teia de interlocuções, intensificando as transformações e o desenvolvimento eco-sociocultural da região. Como destaca Silva (2014, p. 47), “no projeto, a justificativa dada ao nome do Instituto CRESERTÃO apresenta o valor de JGR como fonte inspiradora, reforçando a tese de que, no espaço urucuiano, o Autor é vulto de excelência e tem importante papel na agregação dos grupos”. Atuando como projeto não-governamental, sediado em Sagarana, o Instituto CreSertão exerce suas atividades em uma área concedida pelo Instituto Estadual de Florestas de Minas Gerais (IEF-MG) e “trabalha para a elevação do *ethos* do sertanejo, para a qualificação daqueles que moram na região e [...] apresenta propostas de sustentabilidade em relação ao meio ambiente” (SILVA, 2014, p.47). As ações desenvolvidas giram em torno de estratégias para geração de fontes de renda e que proporcionem melhorias nas condições sociais das comunidades. Entre suas ações destacam-se as “Tecnologias Sociais, mobilização social, alfabetização ecológica, capacitação e qualificação profissionais, projetos de geração de trabalho e renda, proteção ambiental e fortalecimento da identidade cultural do sertão mineiro”¹¹⁶. Trata-se também de um dos projetos integrantes da Universidade das Culturas (UniCult)¹¹⁷.

¹¹⁵ “Durante o festival, Sagarana transfigura-se em um centro vivencial de trocas e experiências, integrando diferentes gerações e contextos sociais: jovens e anciões; populações geraizeiras e público urbano; pesquisadores, estudantes e mestres de tradição oral; fiandeiras, folias de reis e grupos de música e percussão contemporânea; agricultores familiares e aprendizes da agroecologia e permacultura; entre outras fusões. Toda essa gente se encontra e se reconhece em apresentações culturais, oficinas e diálogos, praça de alimentação com comidas típicas, caminhadas ecológicas e encontros espontâneos”. Disponível em: <<https://festivalsagarana.wordpress.com/o-festival/>>. Acesso em: 30/01/2018.

¹¹⁶ Disponível em: <<http://unicult.org/project/cresertao/>>. Acesso em: 31/01/2018.

¹¹⁷ “A Universidade das Culturas é um conjunto de iniciativas que conecta pesquisadores, grupos, coletivos, universidades, pontos de cultura e agentes culturais. O objetivo é articular em rede projetos no campo da formação cultural. Para isso, a UniCult parte do entendimento de que existem diversas metodologias de formação, legítimas, autônomas e reconhecidas culturalmente, empíricas e teóricas, ancestrais e contemporâneas, urbanas e rurais, que vão além de uma concepção tradicional da escola baseada no confinamento e na fragmentação do conhecimento. Com os novos recursos disponíveis no século XXI, a rede cria espaços de convergência de instituições e agentes culturais, conectando as diversas metodologias de formação, tradicionais ou inovadoras, e criando campos de disputa de conceitos, valores e ideias, ora concentrados pela rigidez das instituições e modelos acadêmicos”. Disponível em: <<http://unicult.org/#sobre>>. Acesso em: 31/01/2018.

Desta maneira, se faz notável a presença do “patrimônio imaterial” da literatura rosiana como estímulo e potencial para o desenvolvimento social e cultural da região com base em diversos projetos e iniciativas que se relacionam, se influenciam mutuamente e, de maneira solidária, formam uma teia cada vez mais forte, coesa e representativa. A imagem de divulgação da última edição do Festival de Sagarana, realizado no ano de 2015, é um exemplo interessante para a percepção de tal aspecto.



A imagem da fiandeira tecendo o fio que, inicialmente tênue, constituirá um farto novelo, configurado como o globo terrestre, com referência à ideia de que “o sertão é o mundo”, destaca simbolicamente muitos dos frutos já colhidos nos últimos anos na região devido aos trabalhos desenvolvidos com dedicação e seriedade por muitas pessoas e instituições envolvidas nos diversos projetos citados. Também ressalta o potencial gerado para a elaboração dos mais diversos tipos de “bordados” por vir. Na ilustração, o fio que constitui o novelo possui dois nós representados pelo símbolo do infinito, em remissão direta ao código que encerra e que, por sua vez, deixa em aberto, o romance *Grande Sertão: Veredas*. A imagem composta conta com a reprodução da ilustração desenvolvida pelo artista paranaense Poty Lazzarotto para a representação do

¹¹⁸ Imagem desenvolvida pela designer gráfica Amanda Rabelo Cardoso.

sertão rosiano na 1ª edição do romance. Sobre esta se desenrola o fio do novo marcado pelos dois nós/infinitos que identificam dois pontos muito relevantes: *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*, ponto de partida e de consagração da trajetória literária do escritor, assim como o ponto de partida e de “consagração” da travessia realizada pelos caminhantes do projeto “O Caminho do Sertão”.

Acerca da influência do pensamento rosiano e de projetos na região pautados em sua obra, seo Agemiro Graciano de Jesus, morador local, ex-vaqueiro, lavrador e guia do projeto “O Caminho do Sertão”, comenta: “o movimento Guimarães Rosa aqui em Sagarana foi um arranque, foi um pulo, porque aí veio a festa Guimarães Rosa, veio o Caminho [do Sertão]”¹¹⁹. Acerca deste projeto, José Idelbrando comenta que ele “foi idealizado a partir do ano 2000, quando o Almir Paraka era prefeito de Paracatu e eu era prefeito de Arinos. A gente, a partir de então, começou a sonhar com esse desenvolvimento integrado e sustentável na bacia do rio Urucuia”¹²⁰. Nota-se que sua idealização é da mesma época que a gênese da Agência de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Vale do Rio Urucuia, principal responsável por possibilitar que as iniciativas e projetos locais citados funcionem articulados em rede. Coordenados pela ADISVRU, a partir do ano de 2013 iniciam-se os projetos mais inovadores da Agência, os quais, conforme explana José Idelbrando, estão organizados em quatro eixos:

memória cultural, inovação social, economia criativa, ou alguns chamam de economia da cultura, e sustentabilidade. Dentro de cada um destes eixos estão trabalhados os projetos específicos, especiais, inovadores. “O Caminho do sertão” está dentro dessa proposta, pois se pode pensar a questão da memória, a inovação social¹²¹.

Deste modo, “O Caminho do Sertão”, projeto que já se encontra em sua 4ª edição, configura-se na atualidade como muito representativo para as discussões em questão e constitui-se como mais um exemplo da fecunda proposta solidária, uma vez que conta com o trabalho de inúmeros produtores culturais, lideranças regionais, moradores locais, tendo também a contribuição de diversos institutos e órgãos

¹¹⁹ Entrevista concedida em Sagarana no dia 23/01/2017. Cf. ANEXOS, p. 323.

¹²⁰ Cf. ANEXOS, p. 332.

¹²¹ Cf. ANEXOS, p. 331-332. - Conforme detalha José Idelbrando na entrevista, “nesse eixo da memória social a questão é: de onde viemos? onde estamos? pra onde vamos? Como vamos? Então, quase todos os mecanismos, as estratégias estão orientadas para essa memória retrospectiva e prospectiva. [...] O outro eixo, da inovação social, pois, se no passado a gente trabalha a questão social por um viés mais paternalista, as vezes até clientelista, um pouco demagogo as vezes, esse novo social que se pensa em discutir é o despertar da potencialização desses atores sociais, desde as populações ribeirinhas, pensando em alternativas para sustentabilidade”. Cf. ANEXOS, p. 332.

parceiros,¹²² bem como das comunidades locais de toda a extensão do trajeto, que, conforme bem observa Diana Campos, “são a base de tudo, de todo esse movimento, de toda essa produção, que é o ‘Caminho’”¹²³. Conforme consta em suas diretrizes, ele intenta oferecer “uma imersão no universo de Guimarães Rosa, na literatura, na geografia, nos saberes e fazeres dos habitantes dos vales dos rios Urucuia e Carinhanha, no noroeste e norte de Minas Gerais”¹²⁴. De fato, imersos em ambientes muito similares e que serviram de lastro aos textos ficcionais de Guimarães Rosa, tal qual o personagem Grivo ou mesmo o próprio escritor em suas viagens, o fascínio muitas vezes é inevitável e, por vezes, é possível imaginar-se como um personagem das histórias rosianas, assim como deparar-se pelo caminho com diversas pessoas facilmente identificadas como Miguilins, Ditos, Pê-Bois, Rosalinas, Manuelzões, Glorinhas, Camilos, Doraldas, Caras-de-Bronze, entre outros.

Durante o trajeto da caminhada somos levados a experienciar a beleza natural de regiões do Cerrado com sua fauna e flora preservadas em contraste com latifúndios de monocultura, com plantações de soja ou capim, fato presente principalmente nas proximidades do município de Chapada Gaúcha. A experiência da “travessia” também é envolta na lucidez acerca da noção agroecológica de muitos produtores da agricultura familiar da região, resultado tanto das experiências na lida diária quanto de cursos oferecidos por iniciativas relacionadas aos projetos citados. Outro ponto muito interessante da caminhada é o constante contato e aprendizado com a sabedoria popular dos guias e moradores locais¹²⁵. Acerca do teor deste tipo vivência, seo Agemiro, com

¹²² Dados acerca da 1ª edição do projeto - *Realização*: Vale do Urucuia (ADISVRU). *Parceiros*: Copabase, Instituto Rosa e Sertão, CreSertão, Funatura, Instituto Federal do Norte de Minas (Campus Arinos), Instituto Estadual de Florestas (IEF-MG), Unipaz-DF, Fora do Eixo, Prefeitura Municipal de Arinos-MG, Prefeitura Municipal de Chapada Gaúcha-MG. *Apoio*: Secretaria de Cultura do Governo de Minas Gerais.

¹²³ Cf. ANEXOS, p. 349.

¹²⁴ “Assim, uma jornada literária ‘de Sagarana ao Grande Sertão’ nos leva da primeira a mais importante das obras do Rosa. Propõe-se uma jornada que percorrerá parte do caminho realizado por Riobaldo em sua travessia rumo ao Liso do Sussuarão – suposto deserto do *Grande Sertão: Veredas*; uma jornada em terras marcadas por movimentos, deslocamentos e giros, por presenças em Travessias, a revelar que o deserto é não-deserto, terra de um povo geraizeiro, onde natureza e humanidade estão imbricadas, Terra de cultura! É uma jornada socioambiental pela diversidade do cerrado mineiro, em que se fundem veredas, lagoas, rios, comunidades tradicionais, povoados, assentamentos de reforma agrária e grandes fazendas do agronegócio. É a oportunidade para os caminhantes despertarem o olhar para o processo de desertificação que ameaça a região e refletir acerca das mudanças necessárias para evitá-la”. Disponível em: <<https://ocaminhodosertao.wordpress.com/2014/05/13/o-caminho-do-sertao-de-sagarana-ao-grande-sertao-veredas-2/>>. Acesso em: 30/01/2018.

¹²⁵ Esse aspecto é um dos pontos decisivos do projeto e, conforme relata José Idelbrando, “a expectativa é que esse contato gere um intercâmbio, além de diversas possibilidades de inovação, e que as pessoas que venham para cá possam trazer o saber científico, ou mesmo outros saberes de outras realidades, sendo

toda sua simplicidade e vasta sabedoria, tece o seguinte comentário na entrevista concedida: “você fez o Caminho, o Caminho você não sabe a contagem, o Caminho tem que ser vivido, é fazendo que você sabe o que é o Caminho”¹²⁶. Essa reflexão explicita a necessidade da efetivação de tal experiência, como de costume, para só então se ter a compreensão completa de tudo o que ela proporciona. Tal comentário faz lembrar a interessante consideração de que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 97).

Em relação à atuação do projeto “O Caminho do Sertão” como mais uma importante estratégia desenvolvida com base no potencial gerado pela literatura rosiana, com o intuito de dar continuidade às transformações almejadas na região, Almir Paraka comenta:

as afinidades todas com o Rosa se deram e, a partir daí, ele começa a orientar/influenciar muito as ações. Então a tentativa das ações aqui, do Caminho do Sertão, é uma tentativa de atualizar, de trazer para o presente as questões que o Rosa sempre colocou e como que elas podem ser traduzidas em ações e experiências, muito em experiência, como as pessoas podem experienciar muitas questões que o Rosa relata, que trabalha nos seus contos, que leva, segundo ele sempre queria levar também, a reflexões, a possíveis revisões de pensamento. O Caminho do Sertão, então, é um pouco isso, uma tentativa de aplicar essas questões todas, os seus cruzamentos e sua inserção no presente, no contemporâneo, para criar um campo de reflexão que, dentre muitas outras coisas, possa ajudar também essa região para ampliar as oportunidades para os seus habitantes, que possa ser útil para muita gente de fora que queira transitar por aqui, por exemplo, as pessoas urbanas que moram nos grandes centros, que não conhecem o modo de viver do povo da roça, os valores que eles têm¹²⁷.

O projeto tem caminhado de maneira significativa nesse sentido e, de fato, a intensidade das vivenciadas *in loco* influenciam na percepção da cultura e da dinâmica social, em especial dessa região do espaço sertanejo, mas também da sociedade de modo geral, atuando também como um forte convite a reflexões e questionamentos de diversos valores sociais, ambientais, econômicos, morais e até mesmo existenciais, sendo que, nesse sentido, seus reflexos também são ressignificadores da leitura da literatura rosiana.

essa busca e essa troca com os saberes populares, os saberes ribeirinhos, veredeiros, essa troca pode gerar um conhecimento muito pertinente a nossa realidade local”. Cf. ANEXOS, p. 332.

¹²⁶ Cf. ANEXOS, p. 323.

¹²⁷ Cf. ANEXOS, p. 315.

O ponto de chegada da travessia pelo sertão é o município de Chapada Gaúcha, cidade sede do Parque Nacional do Grande Sertão Veredas¹²⁸. Neste ponto, o projeto O Caminho do Sertão atua como um afluente do tradicional “Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas”, que ocorre anualmente no mês de julho e encontra-se em sua 16ª edição¹²⁹. Como de costume, o evento proporciona aos moradores locais e visitantes diversas atrações culturais e ambientais, com comidas típicas, shows, declamações de poesias, artesanato, exposições artísticas e diversas mesas-redondas sobre agricultura familiar, educação no campo, conscientização ambiental e o turismo na região dos “Povos do Grande Sertão Veredas”, o qual, em grande medida, possui muito apelo e atrai gente de todo o país devido ao imaginário rosiano presente na região. A chegada dos caminhantes e a interação com o festival se constitui como mais uma das atrações e representa a integração dos povos e projetos culturais da região da bacia do rio Urucuia. Tendo pesquisado recentemente acerca do resultado de tais projetos nesta região, Silva (2014, p. 45) destaca que

A presença de JGR toma vulto em iniciativas culturais que se propõem a valorizar o sertanejo, suas lides e matizes, até o *erguimento* da identidade do urucuiano. Os agentes humanos, atuantes nas instituições, constituem pequenos nós da grande rede que se expande no Vale do Urucuia.

Elencando o projeto O Caminho do Sertão como exemplo específico das reverberações da cultura sertaneja proporcionadas pela literatura de Guimarães Rosa, que ecoam em seu espaço de origem, a realização de tal projeto atua como porta de entrada ao sertão e à parte de sua dinâmica para interessados em geral assim como para pesquisadores de áreas específicas. Segundo relata José Idelbrando, o projeto, desde sua gênese foi direcionado “para as pessoas interessadas em conhecer de perto a cultura do sertão, tão bem descrita na obra de Guimarães Rosa, especialmente em *Grande Sertão*:

¹²⁸ “O Parque Nacional Grande Sertão Veredas situa-se na divisa dos estados de Minas Gerais e Bahia, com sede localizada no município de Chapada Gaúcha. Possui uma área de 230.671 ha. O perímetro do parque é de 282.341,956 metros. [...] A área do parque abrange dois estados da Federação e faz parte das áreas brasileiras de preservação ambiental. Os 8.875 hectares que estão situados ao norte do município de Arinos influem nas relações entre o sertanejo e natureza e entre o sertanejo e a sua cultura” (SILVA, 2014, p.55). Esta pesquisadora destaca que o Parque Nacional Grande Sertão Veredas é “o maior atrativo do Circuito Urucuia Grande Sertão [...] [este] que se estende por vários municípios em referência à obra de JGR. Além disso, a presença das palavras Grande e Sertão, na denominação, inquestionavelmente, aproximam o circuito da obra de JGR. (SILVA, 2014, p. 54).

¹²⁹ Esta última edição foi novamente realizada pela ADISC (Agência de Desenvolvimento Local, Integrado e Sustentável de Chapada Gaúcha), tendo como um de seus apoiadores o “Instituto Rosa e Sertão”. Disponível em: <<http://portalveredas.com.br/2017/08/19/xvi-encontro-dos-povos-do-grande-sertao-veredas/>>. Acesso em: 30/01/2018.

Veredas, e também em *Sagarana*”¹³⁰. Assim sendo, suas edições proporcionam desdobramentos que, tanto de modo informal quanto formal, contribuem para o fortalecimento de outros projetos locais, com ao surgimento de novas iniciativas culturais na região¹³¹, assim como também se desdobra em questões ligadas tanto à cultura sertaneja quanto a literatura rosiana pelo Brasil¹³² e até mesmo no exterior¹³³.

A representativa influência da obra rosiana identificável no espaço sertanejo por meio de projetos deste tipo repercute de diversas formas e contribui para o desenvolvimento de iniciativas transformadoras da dinâmica sociocultural da região. Conforme salienta José Idelbrando acerca da literatura rosiana como base para iniciativas de transformações sociais,

A gente aproveita isso como a âncora. É sempre a âncora, pois é questão da identidade maior. [...] A partir da obra [rosiana] a ideia é o fortalecimento de um território, do conhecimento, da economia, da cultura, da preservação dos nossos saberes, nossas culturas populares. Então a obra permite você trabalhar várias áreas de conhecimento.¹³⁴

Cada edição desses projetos intensifica o fomento a reflexões sobre a cultura sertaneja, o meio ambiente, a obra de Guimarães Rosa, como também estimula o acesso à cultura letrada, a valorização e preservação da cultura não-letrada, o aumento da autoestima, o reconhecimento do valor da sabedoria popular, assim como proporciona melhorias socioeconômicas. Acerca de algumas mudanças de posturas percebidas nos

¹³⁰ Cf. ANEXOS, p. 332.

¹³¹ Destacamos especificamente o “Ecos do Caminho Sertão”, que se trata de “uma iniciativa de caminhantes que participaram da primeira edição do projeto, integrando educadores, artistas, estudantes, autônomos e pesquisadores ligados à cultura e à sustentabilidade”. Disponível em: <<https://www.catarse.me/ecosdocaminho>>. Acesso em, 30/01/2018. Fruto da 1º edição do projeto “O Caminho do Sertão”, integraram o grupo dos organizadores da 2º edição do mesmo. Juntamente com o “Instituto Rosa e Sertão”, também organizaram a 1º edição do “CineBaru - Mostra Sagarana de Cinema”, realizada em outubro/2017 na Vila de Sagarana.

¹³² A título de exemplificação citamos a comunicação oral *Espaço sertanejo e Literatura: o pêndulo rosiano*, que apresentei no **Colóquio Outras Margens – 50 anos sem Guimarães Rosa**, realizado em agosto de 2017 na Universidade Federal do Paraná (UFPR-Curitiba), fruto da experiência vivenciada na 3º edição do projeto “O Caminho do Sertão”, em 2016. Nesse sentido, destaca-se também o documentário *Sertanias*, com roteiro e direção de Alexandre Roldão e Juliana Dametto Guimarães Rosa, produzido durante a 4º edição do projeto “O Caminho do Sertão”, no ano de 2017, e transmitido no mesmo ano em rede nacional. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/globonews/v/6304800/>>. Acesso em: 30/01/2018.

¹³³ Citamos como exemplo a comunicação oral *Refazendo a pé a travessia do sertão de Riobaldo*, apresentada por Willi Bolle no **Simpósio Guimarães Rosa e Meyer-Clason – literatura, democracia, saber-conviver**, realizado em novembro de 2017 no Instituto Ibero-Americano (IAI-Berlim), fruto da experiência vivenciada na 4º edição do projeto “O Caminho do Sertão”, em 2017.

¹³⁴ Cf. ANEXOS, p. 333.

habitantes locais como fruto da realização de tais iniciativas na região, Almir Paraka destaca:

a experiência que a gente começa a ter é que eles [população local] vão se descobrindo na obra, percebendo que aquilo que a obra diz, diz respeito a eles, ao modo de vida deles, ou de agora ou de um passado recente, de seus pais, seus avós, de muita coisa ainda presente, muito viva aqui na região, tudo isso vai abrindo horizontes, vai abrindo perspectivas.¹³⁵

Tais traços evidenciam-se na entrevista realizada com Fidel Carneiro Araújo, outro morador local, educador, lavrador e guia do projeto “O Caminho do Sertão”. Em seu depoimento nota-se a mudança de perspectiva em relação ao tipo de leitura e identificação com a cultura e identidade local proporcionadas por tais iniciativas discutidas:

Fiz um curso de condutor ecológico e assim fui me envolvendo com essa área [...] foi essa coisa que mexeu comigo, porque eu via meu lugar com um pouco de desprezo, o povo mesmo pensava assim. Tinha os modos tradicionais daqui de se fazer as coisas, mas não se dava valor, até que eu vi que isso tinha um potencial muito grande, esse curso abriu o meu olhar para o que eu tinha no meu quintal, para o que o meu vizinho tinha, pelas espertezas que os mais velhos tinham ali e foi aí que me incentivou a permanecer nesse ciclo. [...] fui apresentado à obra *Grande Sertão: Veredas*, que de início me assustou pelo grande volume, “será que vai me atrair tanto assim?”, mas aí parecia que eu estava falando com o cara, parece que nós estávamos andando por aqui mesmo e ele falando. Até alguns jeitos de falar do meu avô, antigo, umas palavras meio esquisitas: “mas avô o que é isso?”, tinha isso, aparece de vez em quando. As histórias de jagunço que meu avô contava, tem detalhado assim mesmo, que o povo corria da casa: “olha estão vindo, os revoltosos”, sumia todo mundo da casa, deixava só a comida, os trem lá, eles chegavam se fartavam, às vezes nem davam importância, alguns maldosos judiavam do povo, outros nem tanto, mas as histórias condiziam com o livro, conversava bastante comigo. E quando eu vi o livro já tinha acabado, acabou e começou ao mesmo tempo, porque termina e você quer voltar para lembrar uma coisa ou outra, então, é um livro que você vai ficar lendo, relendo e vivendo e teve muito mais significado de fato quando eu fui fazer o Caminho [do Sertão] como guia. Aí eu fui ver que aquele conhecimentozinho que meu pai, meu avô, meu tio falava de uma raiz, de uma flor, de algo que é bom para a saúde, ou é bom para o animal, ou ornamental, alguma coisa assim, para mim era uma coisa que eu tinha, guardava para mim, dividia com meus próximos, mas não via que eles tinham aquele valor. Eu via que eles percebiam, entendiam, compreendiam, mas não sei se para eles tinha valor. Daí quando chegava uma pessoa lá do Rio Grande do Sul ou de São Paulo,

¹³⁵ Cf. ANEXOS, p. 317.

que nunca tinha visto uma sementinha que fazia isso, isso e isso e eu explicava para ela, uma frutinha que as meninas usavam como brinco, como ornamento, ou qualquer outra coisa que no Caminho sempre aparece, porque às vezes acontece em julho, às vezes em janeiro, e cada época tem uma curiosidade diferente. Janeiro são os frutos do cerrado, tem um tal de “grão de galo” que foi um sucesso, os meninos de São Paulo da trupe acharam uma delícia, e aí eu me senti valorizado com o pouco que eu sabia da minha região e me instigou a procurar mais, visitar mais os mais velhos que conheciam uma coisa e outra e acabei virando um pesquisador informal das minhas coisas, fui pegando detalhes a mais. [...] E quando eu caminhei e vi aquele senhorzinho mais simples do mundo ensinando mestres, doutores, ensinando pessoas diplomadas na vida acadêmica eu pensei: “por que eu tenho que pegar um papel para ser mestre? O cara já é doutor de todas as coisas do quintal dele.” Eu percebi que aquelas pessoas que a gente não dava valor à sua fala, porque livros e outras coisas eram mais importantes, ele ali já era a enciclopédia montada e organizada para a gente poder buscar, só precisa ter a boa vontade de perceber, ter o olhar para isso, e os jovens, em geral, estão perdendo esse olhar para os antepassados, para os que estão vivos ainda, pelas obras dos outros. Por que se você não sabe de onde você veio, como você vai saber para onde você vai? Você está aqui, inserido nesse lugar, mas você não faz parte dele, só está aqui, como um passageiro, um visitante na sua terra natal. Então perde muito quem não busca isso, essa raiz¹³⁶.

Observa-se no depoimento algumas nuances do resultado transformador advindo das confluências de diversas iniciativas que caminham no sentido que viemos explanando. Acerca da percepção e abertura para a valorização dos saberes de ordem popular, não-letrados, assim como da valorização da vida ligada ao meio natural, na perspectiva de Almir Paraka em relação à literatura rosiana, ele comenta:

o Rosa trabalha com a valorização de algumas outras instâncias e de produção de conhecimentos distintas das hegemônicas e convencional, então recupera essa vida simples do sertanejo, a sabedoria de uma vida integrada ao meio, de uma vida bastante integrada ao meio ambiente¹³⁷.

A leitura é muito coerente em relação à literatura do escritor mineiro, a qual mostra tais marcas justamente pelo reconhecimento e por ter se nutrido da importante sabedoria e cultura popular, fonte para a qual retorna e contribui como um meio para o despertar da atenção para tal riqueza sempre ali presente.

No entanto, acerca desta interação e reverberação da cultura sertaneja por meio da obra rosiana, atuando esta, nesse sentido, como impulsionadora para o

¹³⁶ Cf. ANEXOS, p. 337-338.

¹³⁷ Cf. ANEXOS, p. 321.

desenvolvimento de algumas iniciativas e projetos na região, conforme salienta Almir Paraka, “a tentativa de apropriação de uma obra literária e inseri-la num esforço de desenvolvimento social e desenvolvimento sustentável, tudo isso é muito novo”¹³⁸. Com muita sensatez, ele comenta mais adiante em sua entrevista:

é um ensaio, na verdade, o que a gente está fazendo, eu temo em apresentar avanços ou ganhos muito significativos até. Ganho grande, estrutural, talvez a gente possa dizer dessa perspectiva de expansão desse esforço. “O Caminho do Sertão” se insere num esforço maior, territorial, na medida em que o próprio Caminho do Sertão se firma, se consolida, começa a aprofundar a conversa, o diálogo com setores governamentais, seja do âmbito municipal, estadual ou federal, que começa a discutir com organismos de cooperação internacional e começa a se propor a dialogar com pensamento brasileiro, com a academia e também com movimentos sociais, da militância política. Começa a se forjar na cabeça das pessoas que estão participando desse projeto a ideia de uma escola livre do Urucuia, uma escola de pensamento, de formulação inserida nesse contexto concreto, real, bebendo na obra do Rosa, bebendo na obra de muitos outros autores que permitem associar essa imagem do sertão e de todas essas coisas outras que gravitam em torno dela, que o próprio Rosa trabalhou, e outras que, talvez ao longo do tempo, por outros autores, estejam se agregando à imagem-conceito de sertão e se trabalhe isso por aqui, se ensaie, se experimente, que tente se aplicar em processos que é o próprio Caminho do Sertão.¹³⁹

Nesse sentido, evidencia-se que o projeto em questão, assim como os demais, é abordado em sua dinamicidade, como complexo e em constante formação, que se molda conforme as atitudes e perspectivas das pessoas e entidades envolvidas de maneira direta ou indireta. Conforme também comenta José Idelbrando,

muitas coisas estão acontecendo. Obviamente que muitas dessas coisas estão acontecendo em uma dimensão inteligível, que não é muito percebido para São Tomé. [...] são conquistas intangíveis, como o desenvolvimento de pessoas, de novos atores sociais, a protagonização, a autoestima, são várias conquistas que a gente pode medir.¹⁴⁰

É fato que a obra de Guimarães Rosa, assim como a de qualquer outro artista com tal representatividade e repercussão nacional e internacional, abre margem para sua exploração como um fetiche mercadológico e, no caso em questão, por sua relação

¹³⁸ Cf. ANEXOS, p. 316.

¹³⁹ Cf. ANEXOS, p. 317.

¹⁴⁰ Cf. ANEXOS, p. 334.

direta com a espacialização dos Campos Gerais, território composto pelo rico bioma Cerrado, atraindo a atenção de um tipo de turismo comercial que pode ter grandes proporções predatórias, em especial, quando empreendido por pessoas/agências de fora da região, que almejem apenas o retorno financeiro sem a preocupação necessária com todo o impacto eco-sociocultural que isso pode ocasionar. Nesse caso, a exploração do potencial gerado pela literatura rosiana faria com que o espaço sertanejo e sua cultura, tão admirados e valorizados pelo escritor, mais rapidamente perdesse seus principais traços identitários, absorvendo valores e padrões não comuns a ele. Em diálogo com as lideranças e com alguns envolvidos diretamente com as iniciativas e projetos na região citados, a percepção de tal problemática mostra-se presente, como se nota na entrevista de Fidel Carneiro, no momento em que ele comenta sobre os desafios em relação aos resultados possíveis da implementação de uma rota permanente do projeto “O Caminho do Sertão”:

tem o impacto cultural importante e tem que ser levado em consideração, tem que ver que tipo de turismo que a gente vai implantar na nossa região, porque assim que fixar essa rota, torná-la permanente e constante, demarcada, vai vir pessoas e grupos independentes, vai vir aquelas grandes operadoras e talvez isso não seja aquilo que as comunidades querem, que vai passar para eles um consumismo absurdo que vai vir muita gente. Numa das preparações da gente para ser guia a gente foi a São Jorge¹⁴¹ e lá eu percebi esse contraste. O povo de lá às vezes fica desesperado, são 500-800 pessoas que moram lá, e vem 10.000 pessoas e em uma semana some todo mundo, e qual o impacto? O lixo, poluição visual [...] eles não têm um atendimento direto da prefeitura que rege o distrito deles, não sei se eu quero isso. Transferiram Brasília para São Jorge, perde-se o sertão, porque o povo vai se voltar para isso também, isso vira o objetivo do povo, esse natural não pode se perder. Sei que tem que vir mais pessoas para conhecer, sei que é necessário isso para a população local crescer também. [...] É isso aí que é difícil de se jogar, eu sempre me preocupei com isso, não é por nada, é só porque é bonito demais para a gente ver joga fora. Você vê uma casinha toda bonitinha, polida na mão com areia de formigueiro, dali a pouco o cara derruba tudo, manda um tijolão lá, e cadê? Muito dinheiro às vezes corrompe, às vezes não, sempre, o poder é terrível, seja pelo dinheiro ou outro tipo de poder, é complicado.¹⁴²

¹⁴¹ Vila criada por garimpeiros que chegaram à região em busca de quartzo, tem cerca de 700 habitantes e fica entre o vale do rio Preto (onde está o Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros) e o vale do rio São Miguel. Disponível em: <<http://www.guiaaltoparaíso.com.br/so-jorge>>. Acesso em 10/02/2018.

¹⁴² Cf. ANEXOS, p. 340.

As problematizações com este teor mostram a maturidade e ciência dos perigos e desafios constantes nestas caminhadas, assim como os potenciais e conquistas no horizonte, dependendo do modo como as ações forem conduzidas.

Como em toda e qualquer atuação coletiva, sempre há jogos de interesses em questão. Acerca deste tipo problematização, Damiana Campos comenta na entrevista:

Só para você ver uma contradição: tem um posto de gasolina aqui chamado “Sertão”, de uma pessoa que derrubou boa parte do cerrado porque também trabalha com o capim. Você tem uma imobiliária chamada “Sertão”, que faz vendas problemáticas de terras por esses sertões gerais. Mas, por outro lado, você tem o “Manuelzinho da croa” que vem fazer enfrentamento, você tem uma escola chamada “Guimarães Rosa”, você tem uma estrada-parque, que é uma luta nossa e de mais doze municípios que estamos tentando fazer com que o nome dessa estrada seja Parque Guimarães Rosa e conseguimos. A rodovia chama Guimarães Rosa, mas a gente quer que a estrada todinha chame Guimarães Rosa. Então, assim, tem pra todo mundo, quem saca o filão e quem acredita que isso possa provocar alguma coisa [...] a gente tem clareza disso. O “Rosa e Sertão”, pelo menos tem bastante clareza, e a gente vai usar como estratégia de transformação.¹⁴³

Em circunstâncias tais, os esforços de todos os envolvidos na busca por transformações que gerem melhorias significativas na região são admiráveis e dignos de respeitoso reconhecimento. As experiências *in loco* e o contato com as lideranças e demais envolvidos em tais projetos culturais e ambientais evidenciaram que, pelo modo como as ações têm se encaminhado nos últimos anos, bem como pela seriedade e compromisso empregados, o aproveitamento do potencial imaterial da obra rosiana, com a ciência dos perigos e dificuldades sempre presentes, tem se mostrado de maneira representativa, podendo ser notado, nesse sentido, ganhos significativos, em especial no decorrer da última década. Conforme também destaca Silva (2014, p. 59), pesquisadora deste aspecto, “reconhece-se que as intenções das organizações é beneficiar a região. Acredita-se que acrescentamentos, de fato, ocorram, contribuindo para o desenvolvimento político e Econômico”. A estudiosa ainda declara que

O trabalho realizado é nobre; busca a sustentação para os movimentos sociais e a valoração da cultura urucuiana, promovendo o desenvolvimento do Vale e a compreensão da identidade local. [...] tal organismo contribui para a produção de subjetividade dos sujeitos e

¹⁴³ Cf. ANEXOS, p. 343-344.

colabora para a edificação do imaginário coletivo em relação à obra de JGR, transformando a vida das pessoas. (SILVA, 2014, p. 49)

Neste sentido, é sensível a percepção do modo como o potencial gerado pela literatura rosiana tem sido revertido para projetos que contribuem com o fomento à cultura e o desenvolvimento sustentável da região, possibilitando a manutenção de traços das expressões culturais locais e atuando como estratégia de fortalecimento para as propostas de conscientização e preservação ambiental da região. Conforme comenta Almir Paraka,

Hoje para nós que, de alguma maneira, trabalhamos com o ponto de vista sócio-ambiental, tem uma militância também na região. Falar das águas do rio Urucuia, da bacia do rio Urucuia, é também falar dos conflitos associados com a água que também já estão presentes, infelizmente, em toda a região, em toda a bacia do rio Urucuia, o conflito pelo uso da água, a agressão permanente o assalto aos mananciais que acontece, em geral, nas chapadas, com os irrigantes para além do controle do Estado. O Estado, não é nem que não dá conta, a constatação é que o Estado não controla, definitivamente não tem controle, os registros não são fidedignos e não tem controle permanente da gestão das águas. Esse é um tema, para nós, importante para se considerar¹⁴⁴.

Ainda no sentido das transformações positivas alcançadas em consonância com o potencial proporcionado pela literatura rosiana, é válido destacar sua relação com os parques ecológicos como o Parque Nacional Grande Sertão Veredas, o Parque Estadual da Serra das Araras e, afinal, com a própria Vila de Sagarana, ponto decisivo para as transformações sociais e culturais aqui elencadas. Tida como Estação Ecológica Estadual desde outubro de 2003, ela passou a ser reconhecida pelo decreto de Lei nº 22.897, de 11 de janeiro de 2018, como Parque Estadual de Sagarana¹⁴⁵, o que representa mais um movimento de avanço na região para a preservação do Bioma Cerrado.

Assim sendo, em relação ao abordado movimento pendular entre as influências do sertão mineiro na produção da literatura rosiana, e depois, em sentido contrário, do patrimônio imaterial e potencial para iniciativas transformadoras no sertão mineiro que ela representa, Silva afirma:

¹⁴⁴ Entrevista gravada nas águas do Ribeirão São Miguel no dia 23/01/2017. Cf. ANEXOS, p. 319.

¹⁴⁵ Cf. Página 1 do Diário Oficial do Estado de Minas Gerais (DOEMG). Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/173599242/doemg-executivo-12-01-2018-pg-1>>. Acesso em 30/01/2018.

Não se tem conhecimento de que tal fenômeno aconteça com outro vulto da literatura no contexto brasileiro, de forma tão dialética: a região inspira a criação poética de JGR, JGR orienta e ratifica ações políticas e culturais na região; mito e espaço se transformam, desdobramentos sociais ocorrem decorrentes dessa dinâmica de trocas. (SILVA, 2014, p. 57)

Pela vasta região sertaneja e pela pequena distância histórica em relação à literatura de Guimarães Rosa, são ainda incipientes as transformações socioculturais nitidamente percebidas; e permanece em aberto como estas transformações continuarão se desdobrando. No entanto, é fato que a literatura rosiana, tendo recebido deste sertão muitos dos estímulos para sua produção, lá os reverbera, traço que reafirma o intenso vínculo que, tal qual um pacto, estabelece-se entre Rosa e o Sertão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme sugerido desde o título da presente tese, objetivou-se destacar a forte e promissora relação entre a literatura rosiana e o espaço sertanejo, estabelecida de tal maneira que, tal qual em um pacto, impossibilita-se um desvencilhamento total entre as partes. Sendo o sertão solo fértil para fazer germinar e desabrochar o fazer artístico de Rosa, tal solo é irrigado na contemporaneidade pela reverberação da literatura rosiana, que lhe proporciona grande potencial para o florescimento da região que muito o estimulou e atuou como fonte de ricos nutrientes.

Cientes da transdisciplinaridade e da multifuncionalidade inerentes ao conceito de espaço, optamos por abordar o conceito de espaço literário na produção artística rosiana pela perspectiva relacional, em diálogo com outras áreas do conhecimento. Tendo isso como base, foram desenvolvidos estudos analíticos centrados na obra *Corpo de Baile*, *corpus* da presente tese. No entanto, também foram abordados outros textos literários do autor nos momentos em que julgamos pertinentes ou necessários para maior explanação e aprofundamento sobre os aspectos estudados.

Assim, o espaço literário rosiano foi observado e descrito a partir da relação entre os elementos que o constituem, e buscou-se problematizar diversos aspectos seus. Interessou-nos discutir a percepção do escritor em relação ao espaço e à cultura sertaneja e o modo como a composição estético-formal de seus textos literários operam estas representações, que atuam como constituintes da estrutura de sua obra, aspecto importante para a criação dos efeitos estéticos gerados na interação com os leitores.

Para isso, inicialmente explanamos como as interações entre Guimarães Rosa e o espaço sertanejo atuaram como estímulos e proporcionaram matéria-prima para o inventivo processo composicional de suas obras literárias. O reconhecimento do grande valor da “matéria vertente” presente naquele espaço como potencial para a lapidação de sua obra o fez buscar de várias formas a interação com o espaço e a cultura do sertão. Nesse sentido, foi possível mapear alguns passos do processo criativo do escritor com base nas cadernetas originais pesquisadas. Repletas de registros muito importantes, “sentinelas da memória” do artista, as cadernetas permitem destacar como as experiências vivenciadas no sertão contribuíram para a elaboração artística do espaço literário de seus textos, oferecendo ao escritor material verbal, elementos de plasticidade e inventividade narrativa e composicional. A obra de Guimarães Rosa deixa claro que para o escritor o sertão é terreno fértil para questionamentos sobre a vida natural e de

sua dinâmica, bem como para reflexões diversas sobre as estruturas sociais e os mais diversos conflitos humanos.

Em seguida, nas análises específicas desenvolvidas com base nos textos literários constituintes do *corpus* da tese, foi possível evidenciar as fortes relações de afinidade e afetividade estabelecidas entre os personagens humanos e animais, destacando como, por vezes, eles se irmanam. Com base nas explanações acerca da intensidade das interações entre as personagens e os espaços rosianos pôde-se salientar como tais interações atuam nas constituições identitárias das personagens e do espaço literário, tecidos pelo mesmo couro. Nas explanações acerca do conceito de espaço enquanto categoria literária foi possível discutir as representações das estruturas constituintes do espaço geográfico e suas dinâmicas sociais e culturais na composição dos textos rosianos, bem como evidenciar suas funções enquanto elementos fundamentais à estrutura dos textos. Nesse sentido, as discussões possibilitaram entender o modo como os desenvolvimentos das ações narrativas se configuram devido à dinâmica social decorrente da constituição dos espaços com os quais os personagens interagem, com explanações permeando aspectos referentes à estratificação social relacionados ao poder advindo da posse do espaço.

Em relação às movimentações espaciais empreendidas pelos personagens, seja dentro das estórias ou quando se deslocam de uma estória para outra, mostrou-se como elas são relevantes para compreender-se a estruturação espacial do conjunto da obra *Corpo de Baile*. Tendo em vista este aspecto espacial para a composição global da obra, vale destacar, próximo ao encerramento de nossa argumentação, a consideração de Luís Alberto Brandão acerca do espaço das obras literárias:

Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. [...] Por um lado, a obra é constituída de partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si – segundo, pois, uma concepção relacional de espaço. Por outro, exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhe conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra. (BRANDÃO, 2013, p. 61-62)

Assim, em relação à unidade das obras, alcançada por meio da articulação de suas partes autônomas em uma interação global, foi possível destacar a minuciosa e coesa construção artística entre as estórias de *Corpo de Baile*, explicitando como elas atuam como bailarinas de um mesmo conjunto, ocupando lugares específicos

metodicamente pensados pelo escritor, configurando uma complexa e completa arquitetura literária, alcançada pela presença de diversos recursos que conferem unidade à obra.

Por sua vez, nas análises referentes ao espaço rosiano e às especificidades deste, com propriedades intrínsecas aos elementos constituintes da natureza do sertão, foi possível detalhar como, longe de funcionarem apenas como pano de fundo para o desenvolvimento das histórias, os componentes de espacialidade são metodicamente articulados com as tensões íntimas dos personagens, suas caracterizações e seus comportamentos no desenrolar das ações narrativas. Assim, pode-se evidenciar como os mais variados aspectos da riqueza natural e cultural do sertão, atuando desde estímulos iniciais para a criação artística, por meio dos processos estilísticos e ficcionais criados por Guimarães Rosa, constituem a tessitura de sua obra artística tanto no nível semântico quanto no substrato formal, construídos de maneira harmonizada, o que faz perceber o quanto a categoria espacial é fundamental para suas composições estéticas.

Por fim, com base nas discussões acerca das experiências pessoais do autor, com destaque para as viagens empreendidas pelo sertão mineiro e demais formas de pesquisa e perscrutamento do mesmo, foi possível explicar como as interações com o espaço e a cultura do sertão funcionaram como interlocuções iniciais de uma rede discursiva, na qual se insere a produção literária rosiana que atua como ponto de chegada das experiências primeiras do artista e, ao mesmo tempo, ponto de partida estimulante para novas interlocuções e ressignificações sociais e culturais. Assim, com base nos depoimentos e entrevistas colhidas no sertão mineiro, bem como nas experiências pessoais vivenciadas em viagens empreendidas na região delimitada pela bacia do rio Urucuia, decisivas para o presente estudo, destacou-se como a literatura rosiana, tal qual o movimento de um pêndulo, tendo como referencial e estímulo para sua composição as interações do escritor com o sertão mineiro, reverbera neste e configura-se como geradora de interessante potencial impulsionador para o desenvolvimento de iniciativas de fomento a transformações na dinâmica do espaço e da cultura sertaneja que a estimularam.

Por ser Guimarães Rosa um artista que valoriza o conhecimento advindo das mais distintas fontes e formas, sendo uma das virtudes de sua obra a quebra de hierarquias e o apagamento de distâncias entre o conhecimento letrado e não-letrado, admirador respeitoso tanto da sabedoria de pensadores e artistas consagrados quanto do vaqueiro Mariano e pessoas semelhantes, o tecido de sua obra emaranha-se com fios

estendidos desde Plotino a Chico Bràabóz. Dessa forma, em relação à riqueza da sabedoria popular, conforme Leonardo Arroyo (1984, p. 6),

os conhecimentos, noções e concepções populares são uma sabedoria poética. Ora, esta *sabedoria poética*, pelos valores implícitos na expressão, sintetiza as prevalências da inspiração e da intuição que João Guimarães Rosa proclama como dominantes na sua composição ou na realidade dos textos de seus livros.

Com base no exposto, bem como na sabedoria poética de Grivo, em “Cara-de-Bronze”, da força iluminadora do caso de Camilo, em “Uma estória de amor”, e da epifânica canção de Laudelim, em “O recado do morro”, foi com a ciência destes traços que se buscou, na medida do possível, trabalhar com a proposta de aproximar o pensamento erudito e popular na estrutura da presente tese, motivo pelo qual os temas levantados e as discussões suscitadas, de modo geral, pautaram-se tanto no pensamento de críticos e estudiosos consagrados quanto, mesmo que em menor medida, em depoimentos e outras estratégias para acessar a sabedoria popular sertaneja.

A abordagem do conceito de espaço pelo viés dos estudos literários mostrou-se interessante tanto para o campo artístico, baseando-se em questões estéticas, quanto para a reflexão acerca de processos sociais, que, problematizados na estrutura interna da obra, suscitaram reflexões e o melhor entendimento de algumas estruturas sociais no âmbito externo ao texto. Assim, mesmo sendo as análises do presente estudo focadas em questões relacionadas ao conceito de espaço literário, foi possível discutir também alguns aspectos no que diz respeito às relações entre literatura e sociedade. Deste modo, esperamos que o presente trabalho possa contribuir para os estudos referentes à literatura rosiana, ao espaço literário e aos estudos de literatura e sociedade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALAN VIGGIANO - Itinerário de Riobaldo Tatarana. In: **Veredas no sertão rosiano**. (org.) Antônio Carlos Secchin [et al.]. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 87 – 103, 2007.

AMABIS; MARTHO. **Biologia dos organismos**: classificação, estrutura e função dos seres vivos. Vol. 2. São Paulo: Moderna, 1994.

AMORA, Antônio Soares. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: A Teoria do Romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora da Unesp/Hucitec, 1988.

BARBOSA, Pe. Antonio Lemos. **Pequeno Vocabulário Tupi-Português**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1951.

BARROS, Théo; VANDRÉ, Geraldo. Disparada. Zé Ramalho et al. In: **O grande encontro 2**. Rio de Janeiro: BMG, 1997. 1 CD, digital, estéreo.

BAZZOTTI, Cecília. **História da dança**: a dança na Idade Média. Disponível em: <http://ceciliabazzottihistoriadanca.blogspot.com.br/2012/05/danca-na-idade-media-econtexto.html>. Acesso em 24/07/2017.

BEZERRA, Marily da Cunha; HEIDEMANN, Dieter. Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta. **Revista Estudos Avançados – USP**: Dossiê Guimarães Rosa. São Paulo, v. 20, n. 58, p. 7-17, 2006.

BLOCH, Pedro. Uma não-entrevista de Guimarães Rosa. **Revista Manchete**, nº 580, jun. 1963. Arquivo IEB-USP, São Paulo. Acervo João Guimarães Rosa.

BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula**: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

BONJORNO, Regina Azenha; RAMOS, Clinton Marcico. **Física fundamental**. São Paulo: FTD, 1999.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Travessias do grande sertão. **Revista Estudos Avançados – USP: Dossiê Guimarães Rosa**. São Paulo, v. 20, n. 58, p. 29-46, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Luiz Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Revista Aletria**. Belo Horizonte. Vol. 15. Janeiro – Junho 2007.

_____. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUENO, Luís. O intelectual e o turista: regionalismo e alteridade na tradição literária brasileira. **Revista IEB**. n. 55, p. 111-126, set. 2012.

_____. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2006.

BUSARELLO, Raulino. **Dicionário Latino-Português**. 6. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.

CALZOLARI, Tereza Paula Alves. **Três livros distintos e um só verdadeiro: a unidade de Corpo de baile, de João Guimarães Rosa**. 157 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. **Revista Humboldt**. Munique/Rio de Janeiro. v. 18, n. 37, p. 42-53, 1978.

CAMPOS, Haroldo. A Linguagem do Iauaretê. In: **Guimarães Rosa**. (org.) Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 574-579, 1983.

_____. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 41-69, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **Tese e antítese**. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

_____. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva [et al]. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Marco Antônio Coelho. A magia dos sertões desperta o Brasil. **Revista Estudos Avançados – USP: Dossiê Guimarães Rosa**. São Paulo, v. 20, n. 58, p. 20-26, 2006.

COSTA, Ana Luiza Martins. **João Guimarães Rosa, Viator**. 270 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2002.

COUTINHO, Eduardo. **Grande Sertão: Veredas - Travessias**. São Paulo: Realizações Editora, 2013.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** : e outras interinvenções. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Diccionario da Língua Tupy**: chamada língua geral dos indígenas do Brazil. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1858.

ECO, Umberto. **Os seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Formalismo Russo e New Criticism. In: **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. (orgs.) Thomas Bonnici; Lúcia Osana Zolin. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

GIDDENS, Anthony. *A reply to my critics*. In: **Social theory of modern societies: Anthony Giddens and his critics**. (orgs.) David Held e John Thompson. Cambridge: Cambridge University press, 1989.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: **Veredas no sertão rosiano**. (org.) Antônio Carlos Secchin [et al.]. Rio de Janeiro: 7Letras, p.29-49, 2007.

HIGGINBOTHAM, River. **Paganismo**: uma introdução da religião centrada na terra. Tradução Ana Carolina Trevisan Camilo. São Paulo: Madras. 2003.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: Uma Teoria do Efeito Estético. Vol. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIBANORI, Evely Vânia. **A construção do espaço em Ópera dos Mortos, de Autran Dourado, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. 196 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: **Guimarães Rosa**. (org.) Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 62-97, 1983.

LÖW, Martina. O spatial turn: para uma sociologia do espaço. **Revista Tempo Social**. São Paulo. v. 25, n. 2, p. 17-34, nov. 2013.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: raízes sertanejas e identidade nacional. **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, Fábio Bráz. **Museu Heinz Ebert**: Departamento de Petrologia e Metalogenia. Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Rio Claro - SP. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/museudpm/rochas/sedimentares/calcarios.html>>. Acesso em 28/07/2017.

MARCHELLI, Clarissa Catarina Barletta. A cadeia de transmissão em “O recado do morro”, de Guimarães Rosa. **Revista Texto Poético**, Campinas, v. 20, p. 223-246, 2016.

MARCHESOTTI, Ana Paula Almeida. **Peter Wilhelm Lund**: o naturalista que revelou ao mundo a pré-história brasileira. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

MEGALE, Heitor. **A Demanda do Santo Graal**: manuscrito do século XIII. São Paulo: Edusp, 1988.

MEYER, Marlyse. O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas? **IEB-USP**, São Paulo, v. 14, p. 37-63, 1970.

_____. Machado de Assis lê Saint-Clair das Ilhas. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 3, p. 17-33, 1998.

MEYER, Mônica. A Natureza do sertão. In. ROSA, João Guimarães. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O espaço iluminado no tempo volteador. **Revista Estudos Avançados – USP**: Dossiê Guimarães Rosa. São Paulo, v. 20, n. 58, p. 47-64, 2006.

OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. **Revista Aletria**. Belo Horizonte. v. 15, p. 230-244, jan–jun. 2007.

PAULINO, Sibeles. **O espaço literário em Ana de Venezuela: trânsitos culturais e identidade nacional**. 179 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

_____. **Tróp(ic)os, de Robert Müller, uma geografia.** 317 f. Tese (Doutorado em Estudos Geográficos). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

PESSOA, Fernando. **Obra poética.** (org.) Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981

PIGNATARI, Décio. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 31-39, 2011.

PLATÃO. Timeu. In: **Diálogos.** Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1977, p. 84-115.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia.** 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

RÓNAI, Paulo. Sondando os segredos de Guimarães Rosa. In: **Encontros com o Brasil.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

RONCARI, Luíz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder.** São Paulo: Editora UNESP, 2004

ROSA, João Guimarães. **A boiada.** Arquivo IEB-USP, São Paulo. Acervo João Guimarães Rosa, CADERNO-06, caixa 082.

_____. **A boiada.** vol. 1. Arquivo IEB-USP, São Paulo. Acervo João Guimarães Rosa, EO-13,01, caixa 073.

_____. **A boiada.** vol. 2. Arquivo IEB-USP, São Paulo. Acervo João Guimarães Rosa, EO-13,02, caixa 073.

_____. **Literatura Comentada.** São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. **Tutaméia: Terceiras estórias.** 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. **Ficção completa.** 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Grande Sertão: Veredas.** 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Ave Palavra.** 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001-b.

_____. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira : Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003-a.

_____. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003-b.

_____. **Corpo de Baile**. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010-a.

_____. **Corpo de Baile**. vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010-b.

_____. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, Kathrin. A secreta presença de Gilberto Freyre no imaginário de João Guimarães Rosa. In: **Os centenários**: Eça, Freyre e Nobre. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2001.

SANTOS AMADEU, Maria Simone Utida dos, [et. Al.]. **Manual de normatização de documentos científicos de acordo com as normas da ABNT**. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

SATER, Almir. Peão. In: **Doma**. São Paulo: RGE, 1982. 1 disco sonoro.

SARTRE, Jean Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Tradução João Batista Kreuch. São Paulo: Vozes, 2010.

SCHÜLER, Donaldo. Grande sertão veredas – estudos. In: **Guimarães Rosa**. (org.) Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 360-377, 1983.

SIGNER, Rena. **Dicionário brasileiro**: francês-português, português-francês. São Paulo: Oficina de Textos, 1998.

SILVA, Rosa Amélia Pereira da. **Nesta água que não para**: leitura de João Guimarães Rosa no Vale do Urucuia. 192 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno**: sentido ético da conformação do espaço em *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas*. 208 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Revista Aletria**. Belo Horizonte. V. 15, p. 221-229, jan-jun. 2007.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitudes em relação às plantas e aos animais (1500 – 1800). Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In. ROSA, João Guimarães. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

VIGGIANO, Alan. Itinerário de Riobaldo Tatarana. In: **Veredas no sertão rosiano**. (org.) Antônio Carlos Secchin [et al.]. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 85-102, 2007.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: **Guimarães Rosa**. (org.) Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.113-141, 1983.

ZILBERMAN, Regina. O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil. **Revista O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 12, p. 93-106, 2006.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ANEXOS

I - Entrevista com Almir Paraka, registrada em Sagarana - MG, em 23/01/2017.

Almir Paraka Cristóvão Cardoso – ex-prefeito do município de Paracatu, ex-deputado estadual de MG, um dos idealizadores e coordenadores do projeto “O Caminho do Sertão”, bem como responsável pelas articulações com diversas lideranças da região para o desenvolvimento de variados projetos eco-socioculturais.

(Fabrício César de Aguiar) - Fale um pouco de você e de sua relação com esta região.

(Almir Paraka) - Como que eu Almir Paraka venho parar aqui em Sagarana e no Sertão, de maneira geral, e agora, de um tempo para cá no sertão rosiano. Na verdade eu sou filho aqui dessa região, eu sou filho da cidade de Paracatú, mas eu sou neto de urucuiano. Paracatú é uma bacia hidrográfica contribuinte do São Francisco, também como é a bacia do rio Urucuia, e é do lado aqui. Então são as duas principais bacias de águas mais saudáveis que deságuam no São Francisco. Outra bacia importante para o São Francisco é a Bacia do Rio das Velhas, mas que chega com água muito contaminada pela região metropolitana de Belo Horizonte. A bacia do São Francisco é uma bacia muito grande. Então, eu nasço em Paracatu, até brinco com as pessoas que eu tenho um contrerrâneo muito importante, que eu considero o mais importante da minha cidade, tem outros também, como o Afonso Arinos, que tem vínculos e raízes com as famílias Melo Franco, lá de Paracatu, escritor Afonso Arinos de Melo Franco, mas que o mais importante nem é ele, que é o Riobaldo, o próprio, que nasce nas cabeceiras do verde grande do Paracatu. Aliás, do verde pequeno do Paracatu, que hoje é o município de João Pinheiro, na época município de Paracatu. Mas como eu dizia, meu avô é urucuiano, então eu tenho uma raiz aqui da bacia do rio Urucuia, um avô paterno era tocador de gado aqui da região, migrou ainda jovem tocando gado, numa rota que levava o gado do norte de Minas para São Paulo e passava por Paracatu. Numa dessas viagens ele fica por lá, se instala por lá, começa a trabalhar para alguns fazendeiros, ganha confiança de alguns deles e começa, com pouco do dinheiro que ganha, a fazer negócio, porque ele estava lá também organizando compra e venda de gado em nome dos fazendeiros. Faz um patrimoniosinho, nisso casa com a minha avó, tem um tanto de filho e morre novo. Minha avó casa de novo e tem mais um tanto de filho. Meu pai é filho do primeiro casamento da minha avó. Quando eu nasço, por exemplo, conheço o avô, mas que não é pai do meu pai. O vínculo da família do meu pai se rompe com a

família que era aqui do Urucuia, era um tempo difícil de transitar, não tinha estradas e carros como hoje. Fato é que a família perdeu o contato. E ao voltar a atuar aqui nessa região, no campo de ação política, como deputado estadual, nessa luta com a terra, com os agricultores familiares, com o pessoal bem do meio rural, que sempre foi o principal público aqui da região, eu começo a reencontrar meu parentes. Então a minha presença aqui e talvez a paixão por Guimarães Rosa, com a questão de um espaço-tempo do Brasil onde se forjou a identidade do povo brasileiro, no interior do Brasil, no sertão, nessa matriz que é o interior do Brasil e esse sertão mineiro aqui, também eu acho que nisso tem um pouco, certamente, dessas origens do meu avô que eu próprio nem conheci e que era um sertanejo genuíno, podia muito bem ser um daqueles personagens do Rosa, podia estar na boiada com o Rosa que foi tocando o gado. Então tem um pouco aí, talvez, de um inconsciente coletivo mais familiar vinculado com isso, mas tem o prazer, eu me sinto de fato motivado. Estou construindo condições para me colocar cada vez mais disponível para dedicar tempo e esforço para esse trabalho, essa pesquisa, porque eu acho mesmo que o Rosa, quando retratou o povo do sertão da maneira que retratou, claro que ele queria dar a sua contribuição para entender o Brasil, para analisar o Brasil, que é um grande pensador do Brasil, é um retratista do Brasil, como o Willi Bolle coloca na obra dele. O Rosa é como se fosse um retratista do Brasil, alguém que pensou o Brasil como um todo, então, acho que no seu esforço de valorizar o sertão tinha certamente uma tentativa de contribuir para o aprimoramento da “civilização” [aspas do entrevistado] brasileira, valorizando os saberes e os fazeres do sertão ainda, como ele próprio fala, não contaminados pela megera cartesiana, pelo racionalismo, por esse saber mais técnico que se propõe, que se pretende, equivocadamente, ser imparcial. Eu acho que o Rosa queria muito mostrar que talvez nas coisas simples também, pequenas, do cotidiano do sertanejo, desse povo que mora no interior do Brasil, há uma sabedoria outra, que vinha já naquele momento paralelamente perdendo terreno para um Brasil que se modernizava, que trazia a capital para o interior do Brasil, para ter controle do território brasileiro, e que vinha com essa frente de modernização, e que depois da capital, por exemplo, chega aqui, nos alcança com o agronegócio, a frente de modernização de ocupação do cerrado brasileiro, que hoje também tem essa sede de água, através da irrigação que é um poder absurdo que precisa ser analisado, revisto, controlado. Um recurso fundamental como água, sendo tratado como pura e simples mercadoria, e mesmo assim, no mercado negro, por fora de todo o setor de regularização e normatização de autorização do uso de água no Brasil.

São questões que vão se cruzando, hoje eu estou em uma militância, que eu não tenho mais uma militância político-partidária, aliás, até tem político-partidária, mas não mais como candidato. Mas minha militância está cada vez mais ampla, mais cultural. O que eu encontrei no Rosa para desenvolver essa simpatia, essa relação que vai se aprofundando, que vai se transformando em algumas iniciativas, experiências e propostas aqui nessa região. Encontrei na obra do Rosa uma identidade muito grande, tanto do ponto de vista espiritual ou metafísico, essa investigação que para ele é muito importante, que a gente poderia chamar de existencial também, uma identidade artístico-cultural, por fazer da literatura e da concepção do Rosa do papel da cultura e da arte a transformação das pessoas e da sociedade. O caminho dele de transformação é um caminho artístico-cultural e uma identidade temporal-espacial do sertão que eu ainda conheci um pouquinho na minha infância, na roça, eu nasci na roça e morei até os 6 anos. Então, essas afinidades todas com o Rosa se deram e, a partir daí, ele começa a orientar/influenciar muito as ações. Então a tentativa das ações aqui, do Caminho do Sertão, é uma tentativa de atualizar, de trazer para o presente as questões que o Rosa sempre colocou e como que elas podem ser traduzidas em ações e experiências, muito em experiência, como as pessoas podem experienciar muitas questões que o Rosa relata, que trabalha nos seus contos, que leva, segundo ele sempre queria levar também, a reflexões, a possíveis revisões de pensamento. O Caminho do Sertão, então, é um pouco isso, uma tentativa de aplicar essas questões todas, os seus cruzamentos e sua inserção no presente, no contemporâneo, para criar um campo de reflexão que, dentre muitas outras coisas, possa ajudar também essa região para ampliar as oportunidades para os seus habitantes, que possa ser útil para muita gente de fora que queira transitar por aqui, por exemplo, as pessoas urbanas que moram nos grandes centros, que não conhecem o modo de viver do povo da roça, os valores que eles têm. Então, por aqui a gente ainda tem muito vivo muita coisa disso. Infelizmente está acabando, porque chega a luz elétrica, chega a televisão, chega uma série de facilidades e mudanças na vida que, de alguma maneira, vão deixando essas coisas para trás, a própria frente de modernidade, o apelo, o atrativo que as cidades, que o urbano exerce sobre o rural, agora então com o acesso à internet, isto está presente aqui para todo canto, mas é isso, uma tentativa de trazer à baila essas questões que o Rosa trabalhou e que continuam merecendo serem trabalhadas, como sempre.

(FCA) - O Rosa escreveu sobre as pessoas desse lugar. No geral, há uma identificação ou valorização pelo fato do Rosa lançar esse modo de vida, essa cultura popular, para sua literatura, que foi lida mundo afora e que leva as pessoas a quererem conhecer o sertão? Como as pessoas da comunidade se deparam com esses conhecimentos populares, que às vezes elas mesmas não consideram que têm, e que é algo tão grandioso?

(AP) - É um processo incipiente, na verdade, precisa reafirmar isso, é muito novo, essa pesquisa, por assim dizer, essa tentativa de apropriação de uma obra literária e inseri-la num esforço de desenvolvimento social e desenvolvimento sustentável, tudo isso é muito novo, porque partiu de alguns *insights*, de algumas visões, tudo foi sendo feito de forma muito intuitiva, essa que é a verdade. Então hoje, o grande esforço, na verdade, é para que segmentos da população do Vale do rio Urucuia percebam o valor da obra do Guimarães Rosa como patrimônio imaterial e como esse patrimônio pode, se bem trabalhado, devolver ou se transformar em recursos mais objetivos, mais materiais, pode gerar, por exemplo, possibilidade de ampliação da renda, a oferta, a comercialização de bens, produtos e serviços associados ao lugar, que é o lugar do Rosa, que é o lugar da obra do Rosa, e, para além disso, é um pouco também um patrimônio cognitivo, muito mais do que cultural tão somente, um patrimônio não só de conhecimentos estáticos e acumulados, um patrimônio que está associado com a construção do conhecimento, com a percepção da importância do conhecimento e de como o conhecimento se faz, de como ele se dá. Associado a isso, o valor do saber local, do saber tradicional, o saber das pessoas que sempre moraram por aqui e foram retratadas pelo Rosa lá trás e ainda hoje são herdeiros desse patrimônio cultural do interior do Brasil que o Rosa captou e registrou bem em suas obras. Mas isso tudo, como eu disse, está começando, nós temos jovens, alunos, estudantes, pessoas se abrindo para essa oportunidade de uma frente de turismo de base social, de base comunitária, isso começa de fato a acontecer, e o reconhecimento do Rosa como um personagem, tem até uma amiga nossa, a professora Rosa Amélia, do Instituto federal de Brasília, na tese dela ela defende que o Guimarães Rosa é um personagem vivo que atua nessa região, na medida que ele confere nome para produtos, para circuitos culturais, circuitos turísticos, organizações/ entidades sociais, na medida que ele nomeia esses múltiplos agentes que atuam na região ele também está vivo e atuando. Quando as pessoas do lugar, ao lerem a obra do Rosa, também em processos muito incipientes, estão acontecendo, uma iniciativa de aproximar a obra do Rosa que muita gente fala que é hermética, fechada, difícil de se ter

acesso e entender, apresentar essa literatura para os moradores aqui do vale do Urucuia, a experiência que a gente começa a ter é que eles vão se descobrindo na obra, percebendo que aquilo que a obra diz diz respeito a eles, ao modo de vida deles, ou de agora ou de um passado recente, de seus pais, seus avós, de muita coisa ainda presente, muito viva aqui na região, tudo isso vai abrindo horizontes, vai abrindo perspectivas, é um ensaio, na verdade, o que a gente está fazendo, eu temo em apresentar avanços ou ganhos muito significativos até. Ganho grande, estrutural, talvez a gente possa dizer dessa perspectiva de expansão desse esforço. “O Caminho do Sertão” se insere num esforço maior, territorial, na medida em que o próprio Caminho do Sertão se firma, se consolida, começa a aprofundar a conversa, o diálogo com setores governamentais, seja do âmbito municipal, estadual ou federal, que começa a discutir com organismos de cooperação internacional e começa a se propor a dialogar com pensamento brasileiro, com a academia e também com movimentos sociais, da militância política. Começa a se forjar na cabeça das pessoas que estão participando desse projeto a ideia de uma escola livre do Urucuia, uma escola de pensamento, de formulação inserida nesse contexto concreto, real, bebendo na obra do Rosa, bebendo na obra de muitos outros autores que permitem associar essa imagem do sertão e de todas essas coisas outras que gravitam entorno dela, que o próprio Rosa trabalhou, e outras que, talvez ao longo do tempo, por outros autores, estejam se agregando à imagem-conceito de sertão e se trabalhe isso por aqui, se ensaie, se experimente, que tente se aplicar em processos que é o próprio Caminho do Sertão. A experiência do CreSertão e de outras organizações aqui, isso tudo intimamente ligado com a luta dos movimentos sociais da região, se lutou muito até aqui pela terra, o direito de ter acesso à terra, a luta pela reforma agrária, luta que começou antes desses movimentos atuais do MST, o próprio assentamento de Sagarana não é fruto desses movimentos mais atuais de luta pela terra. Aqui nós temos mártires que resistiram, mártires populares que enfrentaram o coronelismo, que enfrentaram toda uma ofensiva conservadora para continuar mantendo o direito dos pequenos lavradores, dos sertanejos de ter seu pedaço de chão. Agora, essa luta pela terra, a medida que ela avançou e se consolidou, pelo número grande de assentamentos da reforma agrária que aconteceram e existem na região, agora diz respeito um pouco sobre a luta de viver sobre essa terra, produzir sobre essa terra, e aí as questões ambientais, e em especial, a questão da água, aparece e ganha relevo, de novo, a água e a obra do Rosa, que relação é essa? Ele que descreveu tão bem as veredas intactas, as veredas ainda protegidas, naturais de um tempo antes da ocupação do cerrado brasileiro, do planalto central, dessa

região do país, então é um pouco a luta desses povos que moram nesse grande território do sertão mineiro, goiano e baiano, que é o grande cerrado desse centro do Brasil, a cultura o modo de vida desse povo que habita esse espaço e essas relações com a obra do Rosa. A obra do Rosa as vezes funciona como um suporte crítico, tanto do ponto de vista ambiental, porque o que ele descreveu não existe mais, tanto do ponto de vista sociológico, das relações entre o saber sertanejo daquela época e todo aquele saber acadêmico, técnico, racional que se consolidava no Brasil naquele momento e hoje está mais do que consolidado na academia, nas universidades brasileiras em sua maioria.

[...]

(FCA) – Como se deu a nomeação da vila de Sagarana?

(AP) – Como é que esse nome veio inventado por Guimarães Rosa veio parar aqui numa vila no sertão do noroeste/norte de Minas Gerais. Na implantação do assentamento de reforma agrária que levou o nome Sagarana, um dos primeiros assentamentos que foram feitos pelo INCRA no Brasil, no modelo de agrovila, portanto aqui é a agrovila que foi implantada no assentamento de reforma agrária. Os assentados tinham lotes na vila, moradias vila e a área rural para trabalhar. No processo de implantação do assentamento, os técnicos responsáveis, os técnicos do INCRA, em uma viagem de volta a Belo Horizonte, local que o INCRA funcionava, eles entraram em Cordisburgo e no museu Guimarães Rosa, que já existia no início dos anos 70, encontraram a obra exposta. Então, um dos técnicos chamou os demais e disse: “eis aí então o nome que a gente estava procurando para o assentamento”.

[...]

(Trecho da entrevista gravado nas águas do Ribeirão São Miguel, afluente do rio Urucuia localizado entre o município de Arinos e seu distrito Sagarana)

(FCA) - Qual a relação das veredas, assim como do elemento água, de modo geral, na obra de Guimarães Rosa?

(AP) - A relação das veredas na obra do Rosa e a relação desse termo, dessa expressão com a dinâmica também comumente referida à obra meio fluida, que registra as mudanças, as transformações, a metamorfose permanente da própria vida. Então, o termo vereda tem a ver com vertente, de onde verte as águas, então a vereda como olho d'água seria esse princípio, essa dinâmica das águas. Aqui nós estamos no ribeirão de São Miguel, e logo adiante ele cai no leito do Urucuia, rio famoso, bastante conhecido

na obra *Grande Sertão: Veredas*. É isso, tem a ver com essa capacidade do Rosa de registrar o vivo e a dinâmica do vivo e da vida cotidiana e tem relação direta com a água, com a fluidez das águas, com essa transformação permanente, com esse fluir mesmo que é muito bem trabalhado em toda obra, nos contos, no romance. A noção de Travessia em si tem essa dinâmica. Hoje para nós que, de alguma maneira, trabalhamos com o ponto de vista sócio-ambiental, tem uma militância também na região. Falar das águas do rio Urucuia, da bacia do rio Urucuia, é também falar dos conflitos associados com a água que também já estão presentes, infelizmente, em toda a região, em toda a bacia do rio Urucuia, o conflito pelo uso da água, a agressão permanente o assalto aos mananciais que acontece, em geral, nas chapadas, com os irrigantes para além do controle do Estado. O Estado, não é nem que não dá conta, a constatação é que o Estado não controla, definitivamente não tem controle, os registros não são fidedignos e não tem controle permanente da gestão das águas. Esse é um tema, para nós, importante para se considerar.

(FCA) - Qual é o intuito principal do projeto O Caminho do Sertão e quais as transformações que a sociedade já está colhendo com o projeto?

(AP) - A questão da motivação central, de onde surge a proposta do Caminho é que, na virada do milênio, um grupo de lideranças aqui da região começou a discutir propostas de cooperação intermunicipal, de colaboração entre os municípios pensando a região, como somar esforços para encaminhar soluções para os mais diversos problemas que dizem respeito à qualidade de vida do cidadão comum aqui da região. Essas ideias foram se encaminhando ao redor de uma ideia central, que a gente define como desenvolvimento sustentável e integrado regional ou territorial. Definimos o território como uma bacia hidrográfica para abordar toda essa dimensão da água e da sustentabilidade no núcleo da discussão, então território definido pela bacia que é a bacia do rio Urucuia, e, nesse caminho, tentar mobilizar primeiro, sensibilizar, organizar os mais diversos setores e segmentos sociais para que eles próprios, de forma mais autônoma possível, comessem a assumir responsabilidade no processo da mudança ou da transformação que eles diziam, ou dizem, acreditar. Então, nesse esforço tem todo um trabalho necessário, é o reconhecimento que todo território é, antes de tudo, um território cultural. Então, se é cultural, é como trabalhar essa dimensão cultural a favor do processo de transformação que se deseja, que se propõe, e aí surge a noção de identidade, esse vínculo com o lugar, com o território, os modos de vida e etc, e essa

outra dimensão, associada com essa individualidade que diz respeito à autoestima. É preciso gostar de si e é preciso gostar do seu lugar, reconhecê-lo, valorizá-lo, é o lugar onde você mora. Então essa relação entre território, espaço, auto-estima e identidade que a obra do Rosa veio trazer, toda essa informação, uma discussão organizada em torno desses elementos, e mesmo com esse vínculo histórico de ser uma obra que é reconhecida mundialmente e que tem como seu *lócus*, em grande medida, esse território aqui. Então, a partir daí começa essa relação mais objetiva e clara entre a obra do Rosa e esse trabalho que a gente vinha propondo aqui. Como desde lá de trás eu fiquei mais responsável por trabalhar a dimensão cultural, isso acabou ficando mais a meu encargo, daí o meu envolvimento pessoal também, de ajudarmos a formular uma série de propostas e divisões, com a tentativa de transformar no mais possível em algo coletivo de fato, organizado, enraizado. Estamos longe disso ainda, infelizmente.

(FCA) - Mas dá para perceber que esse trabalho já começou a surtir algum efeito?

(AP) - Sim, na verdade isso começa a aparecer em lideranças dentro da comunidade, que estão envolvidas diretamente no esforço. Todas as comunidades envolvidas no Caminho [do Sertão], por exemplo, elas têm trabalho, têm ações, e tem também a percepção de muitos que pode ser muito interessante, o relacionamento com esse público externo que lê a obra do Rosa, que gosta do Rosa, que sabe do Rosa, e que gostaria de vir conhecer esse lugar e as pessoas do lugar. Então essa percepção é interessante, começa muita gente já a tê-la. E no mais os trabalhos que já estão acontecendo, essa capacidade de interlocução, por exemplo, com vocês, com o seguimento acadêmico, de repente a gente entrou nesse circuito que aparece você e aparece muitos outros querendo pensar questões múltiplas, que não é só da literatura, tem o pessoal da geografia, que é bastante presente, o pessoal das artes, das mais variadas linguagens artísticas, a gente começa a se relacionar com esse público e vai percebendo que tem algo legal aí, possível de ser mais trabalhado, elaborado e articulado, e trabalhar essas dimensões aqui na região, fazer essa criançada que está chegando aí ter perspectiva. O que vem acontecendo na nossa região também é o êxodo, a fuga dos jovens, por causa do apelo urbano mesmo.

(FCA) - O projeto O Caminho do Sertão está dando luz à cultura local. Isso contribui para o aumento da autoestima, podendo até diminuir esse êxodo?

(AP) - Essa discussão, na verdade, vai caber em todo e qualquer aspecto de transformação social que seja minimamente autêntico, popular, essa percepção da realidade e essa interação com o meio. Então conhecer o seu meio, saber dos potenciais desse território, a gente fala muito com muita gente para recuperar a dimensão, o valor mesmo, dessa vida tranquila, pacata que ainda se tem por aqui, onde as pessoas convivem com mais facilidade, desconfiam menos, são mais acolhedoras, isso tem valor. Tem gente que está vindo de longe querendo conhecer isso. Essa simplicidade que acabou reinando por muitas razões, associada, às vezes, com questões como carência de acesso a serviços públicos, tem muita coisa envolvida, mas, de qualquer forma, preservou relações que a gente pode classificar como mais solidárias, elas sobreviveram nesse meio, e o valor disso.

(FCA) - Na sua opinião, como a obra do Rosa captou esse modo de vida e como ela contribui para que isso permaneça, principalmente tendo em vista que os moradores da região estão tendo mais contato com o Rosa?

(AP) - O Rosa trabalha com a valorização de algumas outras instâncias e de produção de conhecimentos distintas das hegemônicas e convencional, então recupera essa vida simples do sertanejo, a sabedoria de uma vida integrada ao meio, de uma vida bastante integrada ao meio ambiente, respeitando o meio ambiente, então acho que na medida que reler a obra do Rosa hoje desperta valorização dessas questões mais rurais, telúricas, esse contato mais próximo com a terra, com a roça, a fazenda, temos que produzir, que tirar sustento da terra aprendendo permanentemente. Então é interessante como o contato com essas percepções ajuda as pessoas também a se situarem e descobrir o outro, descobrir as relações que existem ali naquela comunidade, desperta muito para sonhar, eu acho que a obra do Rosa ajuda as pessoas a despertarem essa dinâmica dos sonhos, e mais do que isso, de inventar os sonhos, de inventar o futuro, inventar o que vai ser, como o Rosa fala: “Tudo é real porque tudo é inventado”. Do ponto de vista do projeto mais amplo que eu citei, do ponto de vista sustentável, integrado, territorial, a obra do Rosa é um patrimônio imaterial que a gente tem tentado, ao longo do tempo, mostrar para a sociedade regional, que isso de fato existe, existe um patrimônio imaterial muito importante nessa região que é a obra do Rosa, além dos demais que existem.

II - Entrevista com Agemiro Graciano de Jesus, registrada em Sagarana - MG, em 23/01/2017.

Agemiro Graciano de Jesus - ex-vaqueiro, lavrador, morador de Sagarana e guia do projeto "O Caminho do Sertão".

(Fabrício César de Aguiar) - Gostaria que o senhor comentasse um pouco da sua vivência, do seu contato com o meio e com a natureza.

(Agemiro Graciano de Jesus) - Essa região aqui, como se diz, praticamente é onde eu fui criado mesmo, uns 60 km da retirada aqui. Quando eu mudei pra aqui eu conhecia bem, porque o meu modo de trabalhar né, eu trabalhava [...] era assim: tinha um patrão que saía comprando gado e a gente saía juntando, era peão de fazenda, então ele saía e a gente saía juntando. Daqui dessa região do Urucuia, Vereda do São Francisco, Rio Preto, tudo a gente trabalhou nessa lida. Então, eu conheço a região toda. Esse meio aqui foi transformando muito rápido, porque aqui até o ano 70 aqui era sertão, do ano 70 pra cá esse negócio vem clariando, clariando¹⁴⁶, e acabou o sertão, e o movimento chegou, e chegou estrada, e a cidade cresceu, porque ali no Riachinho, em 70, ali no Riachinho tinha uma casa só. Aonde é o posto de gasolina ali era nosso rancho. Hoje o Riachinho está com 10 mil habitantes. Então, foi crescendo e o pessoal foi chegando, aqui tinha muita gente até que morava pelas veredas, na beira dos córregos, não tinha o povoado, mas as vias de córrego tinha muita gente. E o povo que era natural aqui do lugar mesmo sumiram um bocado, eles foram vendendo as propriedades e foram embora para a cidade grande, e aqui, quando eu mudei aqui para Sagarana, que começou o movimento do Almir Paraka por aqui, ele chegou com essa ideia falando no Guimarães Rosa. E o Guimarães Rosa, aqui já tinha uma escola na chapada arregistrada lá com esse nome: Escola Guimarães Rosa, foi onde os meus meninos estudaram. E vinha já puxando o nome Guimarães Rosa e aqui nessa região, antes mesmo da gente ter esse movimento do CreSertão, as caminhadas, já tinha, passava alguém aqui e falava que Guimarães Rosa era desse meio, aqui do Urucuia, pro lado de São Joaquim, Pandeiro, por aí. Então, essa região ficou marcada, depois veio o povo do Índio, isso aqui era uma fazenda muito grande de um cidadão aí, ele chegou e comprou uns 200 hectares cercou 2000. De primeiro o povo aqui era meio metido a besta e chegava assim expulsando o povo simples do lugar, e já tinha essa marcação. Logo veio os meninos [técnicos do Incra] que desapropriou ele e já colocou logo o nome do assentamento de

¹⁴⁶ Abrindo clareiras na vegetação nativa.

Sagarana, e disse que Sagarana vinha já por um livro escrito de Guimarães Rosa. Eu fui ter o conhecimento e ouvi do Guimarães Rosa depois que eu comecei a fazer parte do Caminho do Sertão, que sempre vem muita gente e tem os livros dele e eu estudei já alguns livros, não todos, e mesmo os que eu peguei eu não lia tudo, lia uma parte, assim, a gente vai caçando os capítulos, aquele que mais interessa, que fala mais no lugar, a gente sempre leu, bastante. Mas, o movimento Guimarães Rosa aqui em Sagarana foi um arranque, foi um pulo, porque aí veio a festa Guimarães Rosa, veio o Caminho [do Sertão], e desde o primeiro Caminho aqui nunca parou de ter visitante, sempre tem. A turma que faz o caminho sempre está por aqui, sempre vem aqui. Então é muito bom, igual eu participei, até falo com os companheiros, a turma do Caminho, desde o primeiro Caminho que a gente fez, parece que se tornou uma outra família, tem amigo sério e parece que, sei lá, o Caminho, você fez o Caminho, o Caminho você não sabe a contagem, o caminho tem que ser vivido, é fazendo que você sabe o que é o Caminho. O caminho tem hora que você está cansado, meio nervoso, mas a hora que você vence a caminhada, que todo mundo se encontra, aquilo parece que a gente, aquilo tudo, o cansaço de trás acabou e se transforma tudo em uma harmonia muito boa. Então aquilo é muito importante, eu gosto, igual eu fui as vezes, no primeiro caminho, desde quando apareceu, alguém me falou, eu ajudei a organizar e até que agora a gente passou a ser guia do caminho.

(FCA) - O senhor é guia desde a primeira edição?

(AGJ) - Não, na primeira edição eu fui como caminhante.

(FCA) - Mas o senhor fez as três edições do Caminho já, não é?

(AGJ) - Já, o segundo a gente já foi assim, tinha uns guias, mas eu ainda não estava assim como eu fiz, como guia só até no Morrinhos e não para frente, até que fui convidado, mas eu pensei que não ia fazer o caminho todo, mas na hora eu fiz o caminho todo. Fui e fiz o caminho todo e até que esse outro veio e outra coisa, de eu gostar muito do movimento e tive apoio também de todos os outros guias né, desde o primeiro dia, tudo acreditava na gente, sempre eles estavam pedindo opinião, perguntando e a gente trocando ideia, e eles: “não, não tem, vamos lá”.

(FCA) - Porque é um caminho que, por mais que ele dê uns 200 km mais ou menos, se for ver pelo tamanho das distâncias dos lugares daqui, não é tão grande, pelo

tamanho do estado de Minas, do Mato Grosso, do Brasil. Eu lembro que no caminho alguns guias atuavam como os guias principais de cada parte, pois por mais que morem aqui, às vezes tem lugares que só o cara de lá mesmo que conhece. Eu lembro que chegou em um ponto, que a gente estava no grupo do Fidel, e a gente chegou para entrar na Serra das Araras¹⁴⁷. A gente parou, era o primeiro grupo, e ficou esperando até chegar o Berg. Como ele era de lá, ele era o especialista naquela região. Então, como o senhor vê o fato de ser tão importante esse conhecimento que vocês têm, porque as pessoas que estão caminhando estão na mão do conhecimento de vocês, e aí é muito importante não só para saber o trajeto, mas também se algum bicho picar, se precisar de comer alguma folha medicinal. Como o senhor vê isso e como que nasce esse conhecimento?

(AGJ) - O conhecimento meu foi porque eu fui, até agora, como esse Caminho último que a gente fez [3ª edição], eu fiquei mais preocupado em conduzir as pessoas e as vezes eu não passei os conhecimentos igual eu tava sempre passando, porque perto de mim sempre tinha uma turma querendo rastro de animais do cerrado aí, conhecer, uma flor, alguém achava uma flor e vinha logo: “olha e essa flor você conhece, qual que é o nome”, alguma coisa, uma fruta que eles achavam que eles queriam saber, um pau de madeira bonito, eles queriam saber se era madeira, se dava fruto [...] plantas medicinais, os ramos, planta não, os ramos naturais do cerrado, porque aqui, antes de, igual eu te falei, dos anos 70 para trás que aqui era sertão, você não via, nossa, se falasse em médico, era coisa estranha, nossa, e minha avó era uma mulher que nós falávamos “raizera”, fazedera de garrafa, conhecida, vinha gente da região toda na casa da minha vó. Era difícil falhar um dia que não tinha uma pessoa lá para buscar um remédio, alguma coisa. E eu fui criado, desde pequeno, então a vó falava comigo, ó vamos caçar tal pau, tal ramo e vamos arrancar raiz, tirar casca ou apanhar a folha pra fazer garrafa de remédio que fulano vem buscar. E assim eu fui, então eu conheço bem as plantas, as ramas do cerrado, que remédio faz com ela, eu não sei assim, como o jeito de fazer ou para quê para indicar pros outros, mas para mim eu sei as quais que eu bebo, que eu não sou, eu não gosto de remédio de farmácia não. Pra qualquer um problema meu eu sei que eu posso ir lá e tirar a casca dele ou a raiz e fazer os meus remédios.

¹⁴⁷ Correção: tal situação ocorreu na entrada do Vão dos Buracos.

(FCA) - Eu lembro que no caminho tinha uma moça que estava com dificuldade de ir ao banheiro e o senhor saiu da rota, entrou no mato e voltou com uma folha e disse para ela: “come essa daqui”. Passou 10 minutos e ela foi para o banheiro. Outra coisa também que durante o Caminho, isso eu achei muito legal, desse conhecimento que dá para ver que é da experiência que vocês têm com o meio, da lida diária, e também vem do pai, do avô, vem de muito antes, de quem foi criado nessa realidade: Eu lembro que a gente estava andando, já tínhamos andado bastante e o nosso ponto de parada era uma vereda. A gente andava e não chegava. O senhor estava bem pertinho do nosso grupo, então eu perguntei para o senhor: “Seo Agemiro, falta muito pra chegar na vereda?”. Aí o senhor falou assim: “Ah falta pouco, já tem abelha aqui, já tem marimbondo” e continuamos andando. Eu não entendi a lógica na hora. Como o senhor chegou nesse pensamento por saber que se tem abelha, que a vereda estava perto?

(AGJ) - É que quando você nota, às vezes, o cantar de alguns passarinhos, nem todos, porque tem passarinho que é do cerrado fechado mesmo, mas tem passarinho que é de vereda, e quando você nota o cantar deles, você vê que ali por perto tem água, eles estão procurando. Se você vê abelha voando também com maior frequência, é porque ali perto já tem uma colocação para elas. A abelha não gosta de ficar no cerradão sem água não, tem umas que sim né, tem umas abelhas mais amarelada, o jataí mesmo é bastante do cerrado bruto. Mas a abelha Europa e principalmente essa arapuá, ela é de lugar que sempre tem água ali por perto.

(FCA) - Se o senhor estiver perdido em lugar pelo meio do cerrado, dá para se virar bem?

(AGJ) - Ah, você consegue notar por onde pode encontrar os recursos né, pelo movimento da natureza. Às vezes você está em um lugar que você olha um cerrado fraco e você vê um cerrado alto, você conhece mais as árvores, um tipo de cerrado, às vezes pelas flores, porque tudo isso a gente marca na hora de você sair.

(FCA) - O quanto é gratificante saber que ser chamado para ser guia é um dos reconhecimentos desse conhecimento muito sólido que o senhor tem?

(AGJ) - Como era muita gente e a gente não andava sempre junto, não sei se você observou, mas sempre quando eu ia saindo os dias que a gente já tinha conhecimento, ou, as vezes, eu passava pelos lugares, tinha gente com calçado bom, uma calça, tinha

gente que às vezes, queria ir de sandália, só de bermuda, a gente que conhece bem o caminho, sempre passava “ó não deve ir assim porque aqui tem espinho e você pode se machucar, tem barranco, use um calçado bom, uma calça”. Tinha trecho que eu falava: “daqui até tal lugar se você quiser ir de sandália, pode ir”. Agora sempre pedimos pra ter muito cuidado aonde você pisa, aonde você passa, isso tem que ter muito cuidado aqui. Outro dia, antes do Caminho desse ano passado, veio um pessoal aqui em janeiro passado e eles voltaram em janeiro de novo, eles não fizeram o Caminho mas estavam perguntando sobre os perigos do Caminho, se não tinha perigo, eu falei: “perigo tem, todo lado que você vai tem perigo”. Mas eles me perguntaram: cobra tem? Eu falei: “Tem”. Eu estando caminhando, tem caminhante que diz que não vê uma cobra, eu todo dia eu vejo cobra no caminho, porque eu sei mais ou menos por onde você tem que estar observando. eu vejo, tem cobra, tem marimbondo, tem abelha, tem planta perigosa, tudo isso a gente encontra. Eles perguntam: “passa em cerca em arame que corta a gente?” Passa. “E não corta?” Olha ninguém está correndo pra bater no arame. “Então é perigoso?” Olha, a pessoa sai da casa dela pra fazer o caminho do sertão, não é para andar numa pista. Então, as pessoas têm que se observar por onde passa, por onde pisa, porque tudo pode... Eu ando sempre conduzindo a turma, aqueles que estão ali perto de mim, eu gosto de ir orientando, mostrando as coisas que às vezes todo mundo passa despercebido e não vê, uma tatarana sapecadeira, tem gente que nem pensa, “ó cuidado, isso ai pega”. Formiga, tem umas formigas que ataca a gente de ferrão, outras de truquezinha né, que morde, umas são bastante venenosas, outras nem tanto, outras nem morde a gente. E sempre que vai gente perto de mim, tudo isso eu mostro, essa formiga é de tal espécie... O alho ajuda muito sobre isso [afastar cobra], nenhuma cobra não gosta do movimento de alho de maneira alguma, aonde isso acontece, e eu já trabalhei em muito lugar, da gente se esparramar e ter alho por perto, a cobra foge mesmo, ela não gosta não.

(FCA) – Será que é por causa do cheiro?

(AGJ) - Olha, isso é coisa meio difícil da gente saber, se é por causa do cheiro ou, sei lá, igual a ciência mesmo. Meu avô ele era serrador de madeira no meio das matas aí da região. Naquele tempo não tinha motor serra, não tinha nada, então, onde eles achavam um pau bonito, eles faziam o estaleiro e eles serravam. O meu avô ia fazer qualquer um serviço que não fosse na casa, na casa dele, diariamente que você chegasse tinha fogo aceso e lenha na fôrnalha e ele saía em qualquer lugar que ele estava trabalhando, ele

fazia carro-de-boi, as vezes um saia com um carro, quebrava um eixo no caminho, iam atrás dele e lá no mato mesmo ele punha eixo no carro. A primeira coisa ele fazia, acendia um fogo e ele falava pra gente: “o fogo é um sinal”. Eles tinham umas conversas que hoje você não vê falar, ele acreditava, dizia ele, que tem ar bravo. Eu não sei nem explicar como o fogo é contra o ar bravo, é contra uma visão inimiga que você pode ter, espiritual, uma coisa assim. Então, meu avô, uma das coisas que ele principiava era acender um fogo, sempre ter uma chama de fogo, uma labareda de fogo perto deles, porque aquilo era um sinal do cristão, você ter fogo perto de você, o que é muito bom. [...] tem esse tipo de coisa assim igual o fogo, o alho, tudo uma coisa que eu não sei como de longe eles percebem aquilo que ele não vai. A cobra, o que a gente acha é que ela foge muito de alguns tipos de coisa. Não sei se você já leu livro assim que conta, né, a descendência de Eva com a descendência da serpente, elas são inimigas. A separação está lá, desde o tempo da bíblia. Então, descendente de Eva nunca combinaria com a descendência da serpente. Então tem alguns tipos de coisa que, moço, a presença da gente mesmo incomoda a cobra, porque tem a cobra maldosa, que fica lá, mas se você às vezes está mexendo por perto dela, ela é nervosa e está lá e você não atacou ela, parece que ela vai se incomodando, se incomodando e racha fora. Ela não gosta da catinga do ser humano, arreda mesmo, e muita gente fala. Isso vem do meu avô, que tinha bons conhecimentos. Ele fala que alguém passa por algum lugar e fala, “a cobra estava dormindo, eu bem passei pertinho dela”, meu avô fala que em distância de 10 metros a cobra te conhece inteiramente e sabe onde você já vai passar, por isso que às vezes ela fica lá esperando, porque a cobra traiçoeira, ela não gosta de perder a avançada dela. Aquela que não arretira, ela fica por ali porque também, como nós somos inimigos, ela fala “eu vou caçar um meio de destruir ele também”. Mas quando ela vê que a presença da gente é mais forte, ela racha fora.

(FCA) - Durante o caminho o senhor levava uma marmitinha com uma farofa. O que é que tinha lá?

(AGJ) - Paçoca e rapadura eu sempre levo né. A gente levava uma paçoca de farinha com a carne-de-sol e tinha um doce também, de baru, que eu sempre levo algumas coisas.

(FCA) - O que o senhor acha que mudou, para bem ou para mal, com esses projetos vinculados com a literatura de Guimarães Rosa?

(AGJ) - Teve só a parte de melhora. Igual eu te falei, as visitas de pessoas de outros estados, igual pessoas que estão acompanhando o Caminho desde 2015, pessoas que nem são do Brasil já estão vindo para conhecer, e eles vêm justamente para conhecer o sertão, conhecer a natureza e para nós, nas comunidades por onde passa, todo mundo deixa uma amizade. Igual, eu ando aqui e encontro com uma pessoa lá da Igrejinha, ou encontro com uma pessoa lá do Ribeirão de Areia e ele se aproximou de alguém que veio de um outro estado e passou por ali, eles sempre querem contar: “olha a pessoa que veio de tal lugar, me falou isso ou me comprou isso”. Isso tudo é um desenvolvimento, ele gostou disso aqui da minha região, então, a gente acha que, eu estando conhecendo gente, trocando com ideia de gente, estando agradando as pessoas, pra mim eu estou fazendo a minha parte, o meu dever e o que eu gosto.

(FCA) - Eu mesmo quando estava no Caminho comprei um quadro bordado à mão pelas pessoas da comunidade daqui, que disseram que isso estava morrendo.

(AGJ) - Não tinha comprador. Vindo gente de fora, começou a levar.

(FCA) - Então isso possibilitou retomar a cultura do bordado por aqui? Isso continua vivo?

(AGJ) - Continua vivo, já teve vários cursos, oficina mesmo, pelas comunidades por onde o Caminho passa, já orientando as pessoas, “olha vai vir gente e vocês vão vender”, daí as pessoas se interessam né, vão então trabalhar para mostrar o trabalho. Não sei se você observou esse ano já em algum lugar que a gente parava, já tinha gente coisas para vender, porque sabe que as pessoas vão comprar, sempre tem.

(AGJ) - Sempre que a gente vai caminhando a gente nota que tem umas pessoas que são muito curiosas, uma vereda, um córrego, tudo ela quer saber o nome, vê uma coisa e quer saber o nome e vão anotando. Quanto ao movimento do caminho e a palavra do Guimarães do Rosa, a gente notou que até nas escola, porque de vez em quando alguém chama a gente na escola para falar, as escolas passaram a falar mais do Guimarães Rosa, principalmente as daqui da região. Procurar conhecer livro de Guimarães Rosa, já teve professor aqui procurando livro de Guimarães Rosa. Eu mesmo tenho aqui, tem a arca das letras aqui do CreSertão, que tem uns três volumes do Guimarães Rosa.

(AGJ) - Eu já fui várias vezes nas escolas para falar sobre o movimento do Caminho, porque o Caminho também, igual eu caminho, eu gosto de estar sempre explicando para as pessoas, tem hora que não é o caminho só você estar andando, você tem que saber

caminhar, igual eles que gostam, levam aquele cajado né. O cajado você pode ver que tem muita gente acha que ele é um simples pau pra você estar se segurando ou sei lá o quê, mas se você for ler a história do cajado, você vê que antes do ser humano ser uma pessoa desenvolvida, ele tinha aquele cajado. É uma arma, que você estando com aquele pau, com um cajado daquele, você tira uma cobra, você tira um garrancho, uma tatarana sapecadeira, qualquer coisa que não está te agradando você pode arretirar com o cajado e tanto ele te serve para você descansar também. Eu não sei se você observou, eu sempre passava para a turma que o meu cajado é um pouco diferente do da turma, que vem desde o tempo do meu avô. O meu avô falava que o nosso cabo de ferramenta, da enxada principalmente, da foice um pouco diferente, que ele tinha que ficar em pé, o corpo dele tinha que ficar no máximo no seu queixo, porque uma hora você está cansado, você pode debruçar nele. O cajado tem a mesma função. O meu cajado, eu já vi em vários vídeos que a turma mostra aí, eu paro, eu ponho ele aqui [embaixo do braço] e solto o meu peso, ele é forte. Agora, a maioria da turma usa um curtinho que serve para defesa, mas não é um pau de descanso. Não sei se você observou, o meu é tão forte que na hora de sentar, às vezes um caminho meio fundo, uma regueira, eu colocava ele de atravessado e sentava em cima, e me sustentava. Então você está usando uma ferramenta junto com você, um cajado, ele tem um sentido. Isso eu aprendi desde o tempo do meu avô, eles ensinavam assim pra gente, vê um jeito que você apóia nele, que te sustenta. Caminhar era sempre muito comum. Eu caminhava, ia distância longe, aqui mesmo desse Urucuia aqui ó, saía muita boiada de porco, o povo tocava o porco daqui até Patos de Minas. O caminhar você também às vezes muita gente não observa e o calçado enche de areia e ele vai te machucar. Se você andar e passar dentro d'água, quando você sai, você quando vai caminhar tem que saber usar até o seu calçado de um jeito que não vai te machucar. Sempre olhar bastante se você chega em um lugar de pedra ou lugar de areia, até os caminhos de areia, você caminha você tem um lado do caminho que você vê a areia mais firme, um outro lado que você vê ela está mais solta, tudo ajuda, porque a areia muito solta ela dobra o seu pé, e se você olhar um lugar do caminho que a areia não está tão movimentada ela não dobra tanto o seu pé. Tudo isso é a experiência. Vem muitos recém-formado e professores pra levar mais conhecimento, tem umas plantas de alto valor que ela não é grande, ela é desse tamaninho e está aí embrenhada pelo meio do cerrado, tem muita gente que interessa conhecer esse tipo de coisa e vem atrás.

III - Entrevista com José Idelbrando Ferreira de Souza, registrada em Arinos - MG, em 24/01/2017.

José Idelbrando Ferreira de Souza – Um dos idealizadores e presidente da ADISVRU (Agência de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Vale do Rio Urucuia), fundada no ano 2000 e tida como uma das principais responsáveis pelo desenvolvimento e articulação de diversos projetos da região do Vale do Rio Urucuia.

(Fabrício César de Aguiar) – Como se iniciaram os projetos que vocês desenvolvem atualmente aqui na região?

(José Idelbrando Ferreira de Souza) – Inicialmente, criamos a primeira associação, denominada “Associação Comunitária dos Moradores de Arinos” [...] também chamado de ACOMAR-VRU [Associação Comunitária de Arinos e Região – Vale do Rio Urucuia]. [...] O primeiro tempo do projeto, que começa em 1985, vai até o ano 2000. Sustentado pelos sentimentos de inconformismo e de indignação, a base dele então durou em torno de 15 anos. A partir do ano 2000 a gente se preocupou com a implementação do projeto. [...] É criada então a Agência de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Vale do Rio Urucuia [ADISVRU]. [...] Essa implementação foi prevista entre os anos de 2001 e 2012, com ações não somente em Arinos, mas na região do Vale do rio Urucuia como um todo, entendendo que nenhum município se desenvolve se a região que ele estiver inserido também não se desenvolver. É a ideia de que não existe riqueza em mar de pobreza, a de que não adianta cuidar da casa se não cuidar do terreiro. É a partir dessas ideias que o projeto trabalha para fortalecer a relação intermunicipal e intercomunitária. [...] Além da cooperação intermunicipal há o trabalho de diversificação da base produtiva, porque o que se produzia na época era basicamente agricultura familiar de subsistência e tinha um pouco de pecuária e gado de corte, mas pouco. Mas era preciso pensar, especialmente para a agricultura familiar, a possibilidade de diversificação da base produtiva, inserindo a questão do aproveitamento dos frutos do cerrado, com o extrativismo. Então foi criada uma cooperativa chamada COPABASE, concebida para essa ideia, para fortalecer a base da agricultura familiar e para que não só a cooperativa fosse de vento em popa, mas os cooperados também. A ideia foi trabalhar para que o produtor tivesse uma participação maior da porteira pra fora e uma assistência melhor da porteira pra dentro. Que a questão de agregação de valor pudesse ser trabalhada e aquisição de insumos fosse melhor, pois muitas vezes

comprava-se insumos caros, e muitos produtores trocavam produtos por insumo, onde antes eles ficavam perdendo.

Então a diversificação da base produtiva visava introduzir não só novas variedade de manivas, para as mandiocas produzirem mais resistências às pragas e doenças da região, isso em parceria com a Embrapa e outros organismo, como a fundação Banco do Brasil, o Sebrae e etc, mas introduzir a questão também de fruticultura, a apicultura de nascentes, isso porque nas nascentes, ao contrário dos lugares onde a vaca pisa, nas nascentes as abelhas não pisam, então se podem produzir ali água e mel. Teve também a piscicultura. Certo é que houve a estratégia de tentativa de diversificação da base produtiva. Ao mesmo tempo houve um trabalho de diversificação da base social, porque no passado os atores que conversavam com os agentes públicos, ou mesmo políticos, regionais ou nacional, sejam deputados, secretários de estado e ministros, eram somente os prefeitos e alguns vereadores. Com a diversificação da base social, foi trabalhada a diversificação de outros atores, outras organizações intermunicipais e até regionais, e esses novos atores sociais articulam eventos, seminários, trazendo técnicos do governo federal, do governo do estado, fazendo eventos aqui. Dessa forma, havia um intercâmbio maior não só com os vereadores e prefeitos, mas também com esses novos atores que vinham surgindo. Então, com a diversificação da base social, [...] houve a criação de alguns núcleos de artesanatos, com a criação da central de artesanato, a Central Veredas, auxiliando na produção e comercialização. [...] Outro ator social que foi criado, outra organização, foi uma associação dos municípios que formam um circuito turístico, o “Urucuia - Grande Sertão”. Foram criadas algumas agências de desenvolvimento local. Cada município tinha uma agência de desenvolvimento local. [...] Quando se cria a agência de desenvolvimento regional (ADISVRU) essas agências locais começaram a funcionar articuladas em rede.

[...] Chegando em 2012, se inicia o terceiro tempo do projeto, que vai de 2013 a 2023. Isso porque em 2023 é quando a região comemora, através da lei 843 de 07/07/1923, os cem anos de emancipação político-administrativa, e o município de Arinos completa 100 anos, pois nessa mesma lei também se cria o distrito de Arinos. Então nos chamamos isso de estratégia 20-23, ou estratégia 23, para fazer com que todas as ações e projetos mais inovadores, quando chegar em 2023, a gente possa, quem sabe, celebrar. Nesse terceiro tempo iniciam-se projetos mais inovadores em quatro eixos: memória cultural, inovação social, economia criativa, ou alguns chamam de

economia da cultura, e sustentabilidade. Dentro de cada um destes eixos estão trabalhados os projetos específicos, especiais, inovadores. “O Caminho do sertão” está dentro dessa proposta, pois se pode pensar a questão da memória, a inovação social. [...] Nesse eixo da memória social a questão é: de onde viemos? onde estamos? pra onde vamos? Como vamos? Então, quase todos os mecanismos, as estratégias estão orientadas para essa memória retrospectiva e prospectiva. [...] O outro eixo, da inovação social, pois, se no passado a gente trabalha a questão social por um viés mais paternalista, as vezes até clientelista, um pouco demagogo as vezes, esse novo social que se pensa em discutir é o despertar da potencialização desses atores sociais, desde as populações ribeirinhas, pensando em alternativas para sustentabilidade.

[...] E o projeto “O Caminho do sertão”, idealizado a partir do ano 2000, quando o Almir Paraka era prefeito de Paracatu e eu era prefeito de Arinos, a gente, a partir de então, começou a sonhar com esse desenvolvimento integrado e sustentável na bacia do rio Urucuia. Então abriu-se um edital nacional para as pessoas interessadas em conhecer de perto a cultura do sertão, tão bem descrita na obra de Guimarães Rosa, especialmente em *Grande Sertão: Veredas*, e também em *Sagarana*. Então, saindo da Vila de Sagarana, percorrendo cento e sessenta e poucos quilômetros até outro território denominado Grande Sertão: Veredas, onde está o Parque Nacional Grande Sertão: Veredas, pessoas de todo o Brasil, e até mesmo do exterior, interessadas em vivenciar de perto as realidades dessas comunidades, a partir dessas duas obras. A expectativa é que esse contato gere um intercâmbio, além de diversas possibilidades de inovação, e que as pessoas que venham para cá possam trazer o saber científico, ou mesmo outros saberes de outras realidades, sendo essa busca e essa troca com os saberes populares, os saberes ribeirinhos, veredeiros, essa troca pode gerar um conhecimento muito pertinente a nossa realidade local. A gente busca que “O Caminho do sertão” possa ajudar nesse esforço de empoderamento comunitário. A ideia é que esse caminho possa ser uma rota permanente, uma rota sócio-eco-literária, literária em função das obras rosianas, sócio por se focada no empoderamento comunitário, seguindo a lógica de Paulo Freire, que é o desenvolvimento cognitivo das pessoas conhecendo a realidade delas e se reconhecendo, e o desenvolvimento psicológico, que é esse despertar do sentimento de autoestima, porque a gente queria ajudar na fixação da juventude e da mulher rural nessas comunidades, então essa autoestima e esse desenvolvimento psicológico podem ajudar nesse processo. Há também o desenvolvimento econômico, com a questão da renda, com o fortalecimento de unidades da agricultura familiar, prestação de serviços e

produtos culturais em algumas dessas comunidades para o desenvolvimento de algum tipo de renda para essas comunidades, sendo importante lembrar que saco vazio não para em pé. A dimensão desse empoderamento é a dimensão política, é a compreensão de que a política é arte de você pensar em mudança e a habilidade de transformar mudança que se sonha em realidade. Então, a partir da leitura de livros que possibilitem compreender melhor a obra rosiana, não apenas obra de Guimarães Rosa, mas também a de outros escritores que também escrevem sobre a realidade local, para esse espaço de leitura e memória possa ser uma espécie de repositório de conhecimento sobre a realidade local que, como Edgar Morin fala, sobre o domínio de pertinentes conhecimento da realidade local. Se é aqui que eu moro, é aqui que tenho que conhecer bastante para transformar isso em uma realidade melhor. Então, “O Caminho do sertão”, enquanto rota, pensa assim. Os eventos são anuais, mas a nossa expectativa é a de que, além dos eventos anuais, quando essa rota estiver estruturada direitinho a gente estar recebendo grupos de caminhantes uma ou duas vezes por mês, e que essa troca e passagem de pessoas, além de proporcionar o empoderamento comunitário, possa fazer certa renda circular. Então, dentro desse eixo da inovação social, busca-se no “Caminho do Sertão” ancorar toda essa estratégia dentro dessa obra do *Grande Sertão: Veredas*. Já que nós temos o Parque Nacional aqui, nós temos que potencializar ao máximo essa questão do parque. [...] Há outras iniciativas, como as danças e Folias de reis, na intenção de preservação da chamada cultura popular, e há outra vertente que é a articulação das artes, com a ideia de pegar a música como a arte para a conversação entre as artes [...] com a estratégia de construção de um escritório criativo. Há também o festival da arte e leitura.

(FCA) – E nesse projeto, a obra do Rosa funciona como um disparador?

(JIFS) – Sim, sim. É a âncora né. A gente aproveita isso como a âncora. É sempre a âncora, pois é questão da identidade maior.

(FCA) – O fato desse espaço ter sido utilizado pelo Rosa para tecer sua obra, com dados para caracterização de personagens, espaço, tipos de plantas e animais, quando volta para cá essa leitura, há uma identificação muito forte. Então usá-la como uma âncora, uma base para esse autoreconhecimento da grandeza da cultura local e do saber local é uma das estratégias centrais de vocês?

(JIFS) – É a estratégia central sim. Essa obra *Grande Sertão: Veredas* tem sido buscada como estratégia para fortalecer um território de identidade para que a partir dessa identidade a gente possa trabalhar com projetos mais inovadores e bem articulados com nossa realidade para que haja desenvolvimento. [...] São várias estratégias que estão sendo desenvolvidas para se construir um território de identidade a partir dessa obra.

(FCA) – *Vocês tiveram uma sensibilidade muito interessante de perceber, já que essa obra é tão relevante, que não aproveitar esse potencial para o desenvolvimento da região seria um desperdício.*

(JIFS) – Sim. É uma estratégia mesmo, pois, na questão do desenvolvimento do ser, das pessoas, do ser humano. Vemos que é possível desenvolver o ser e até o ter. É uma estratégia que a região aposta nessa questão do desenvolvimento humano, integrado e sustentável. Você não só o ser, mas até o FIB também, que é a felicidade interna bruta, mas também a produção dessa região. E nessa utopia do bem comum, do desenvolvimento humano sustentável, que acaba sendo uma utopia, mas é uma utopia que se acredita, uma boa utopia, uma utopia realizável, que muitas conquistas já foram conseguidas em função dessa articulação. A exemplo aqui de uma escola federal, o Instituto Federal [...] como já existia na região uma iniciativa de articulação intermunicipal e alguns empreendimentos já construídos aqui na cidade de Arinos, foi possível a região receber uma unidade do Instituto Federal, que tem feito uma diferença muito grande e tem gerado a possibilidade da juventude permanecer por aqui, pois tem bons cursos, com mestres e doutores que estão aí no Instituto Federal, que é graças a essa articulação, essa utopia realizável, desse sonho há mais de 20 anos. Muitas coisas estão acontecendo. Obviamente que muitas dessas coisas estão acontecendo em uma dimensão inteligível, que não é muito percebido para São Tomé. Lógico que o Instituto Federal é algo tangível. Mas tem outras que são conquistas intangíveis, como o desenvolvimento de pessoas, de novos atores sociais, a protagonização, a autoestima, são várias conquistas que a gente pode medir.

E por último, o quarto eixo estratégico do projeto é a sustentabilidade, que tem duas vertentes: a ambiental, com foco nas águas, e a questão da recuperação das matas ciliares. Estamos pensando urgente na questão dos conflitos hídricos, que está pipocando aqui na região. Está tendo um esforço tremendo aqui, pois a gente vai ter problemas muito sérios com a questão das mudanças climáticas e a região não está preparada para lidar com essas mudanças, com essa adaptação. Outra vertente é a

questão da *Res pública*, a coisa pública, que trabalha a questão da governança, governança comunitária, governança escolar, governança pública legislativa e executiva, e então trabalha focando um pouquinho na ideia de educação política. A democracia como uma moeda de duas faces, onde de um lado está a educação política e do outro lado a governança e a qualidade da governança, que depende da qualidade da educação política.

(FCA) – E muito interessante ver que o projeto é muito estruturado, o qual já está em curso há três décadas. As pessoas são muito conscientes, como o senhor comentou, tanto na responsabilidade quanto no potencial. Como o senhor comentou, é uma utopia, mas uma utopia realizável. Eu acho que se fizer um recuo, principalmente nos últimos dez anos, que é quando as coisas parecem ter andado mais, já há um legado muito positivo, tanto nessa questão material, como o senhor falou, a questão do desenvolvimento social, e também dessa questão imaterial, na valorização da autoestima de reconhecer que essa cultura é riquíssima, esse saber popular é riquíssimo, que vem pessoas de diversos lugares do Brasil e do mundo, de diversos centros acadêmicos para beber nessa fonte aqui, para trocar informações, em uma troca de igual para igual. [...] O fato da obra do Rosa, que hoje é um autor consagrado, que escolheu falar dessa região, dessa cultura, se dedicou durante décadas para isso, é uma pessoa que reconheceu esse potencial de sabedoria, riqueza cultural, ambiental. [...] Seria possível dimensionar o quanto a obra do Rosa vem a somar e ajudar a potencializar esses projetos, que estão dando certo?

(JIFS) – Na obra [do Rosa] tem um espaço do tamanho do mundo que se pode trabalhar projetos inovadores, em todas as dimensões. Nós escolhemos entre 2003 a 2013 esses quatro eixos e trabalhar com uma infinidade de projetos bem articulados. [...] A partir da obra a ideia é o fortalecimento de um território, do conhecimento, da economia, da cultura, da preservação dos nossos saberes, nossas culturas populares. Então a obra permite você trabalhar várias áreas de conhecimento.

(FCA) – Eu gostaria que o senhor comentasse um pouquinho sobre o projeto que leva os textos do Rosa para a leitura da comunidade, não apenas na escola, mas para a comunidade, de maneira geral.

(JIFS) – Pois é, o projeto relacionado às bibliotecas está relacionado ao trabalho de oficinas de facilitação de leitura e já tem uns 6 meses. Nós pegamos algumas geladeiras

doadas [para colocarem os livros] e fomos chamando pessoas das comunidades para participar de oficinas de grafites para eles mesmos pintarem essas geladeiras, a partir de frases que identificam cada uma dessas comunidades e agora essas geladeiras estão chegando lá. Eu recebi algumas informações da professora Rosa Amélia [Pereira da Silva], que é uma das colaboradoras, que as comunidades tem se identificado muito com as obras. Alguns dizem que o que o autor está dizendo aqui é o que a gente faz. As fichas estão caindo para eles. Então a ideia de uma oficina de leitura e produção literária está começando a se tornar uma realidade.

(FCA) – E a questão da autoestima é uma das tônicas também?

(JIFS) – Sim, a autoestima, o empoderamento, em seu desenvolvimento cognitivo a partir do conhecimento da realidade local, o empoderamento psicológico, a autoestima, o sentimento de gostar do local, mas especialmente a autoestima, algo mais intangível.

(FCA) – E isso tem sido desenvolvido devido a esses projetos especialmente?

(JIFS) – Sim. [...] Como alguns indicadores, algumas pessoas comentaram, como a professora Rosa Amélia [Pereira da Silva], que enquanto andavam pelas comunidades, com a passagem de alguns caminhantes [do projeto O Caminho do sertão] pelas comunidades, as vezes haviam alguns choques, porque, as vezes, enquanto os caminhantes conheciam muito sobre a realidade daquela comunidade do ponto de vista literário, e muitas vezes a própria comunidade local não. Então vimos que era preciso fazer esses despertar. Então, ao chegar essa questão da leitura, alguns títulos como Miguilim, entre outros, tem despertado na comunidade a ideia de “somos nós mesmo que estamos aqui”.

(FCA) – Daria para pensar que no desenvolvimento desses projetos, entre vários idealizadores, organizadores e pessoas envolvidas diretamente ou indiretamente, o Rosa seria um desses?

(JIFS) – Sim. Ele está presente do ponto de vista dessa simbologia. Não é tangível, mas é um ator forte, muito forte. [...] Principalmente na medida que as pessoas vão lendo e também se interagindo de outros escritores que também trabalham com essa questão do sertão. Mas há sim uma presença forte do autor de *Grande Sertão: Veredas*.

(Fabrício César de Aguiar) - Fale um pouco de você e de sua relação com esta região.

(Fidel Carneiro) - Sou natural de Unai, professor alfabetizador da região. Fiz um curso de condutor ecológico e assim fui me envolvendo com essa área [...] foi essa coisa que mexeu comigo, porque eu via meu lugar com um pouco de desprezo, o povo mesmo pensava assim. Tinha os modos tradicionais daqui de se fazer as coisas, mas não se dava valor, até que eu vi que isso tinha um potencial muito grande, esse curso abriu o meu olhar para o que eu tinha no meu quintal, para o que o meu vizinho tinha, pelas espertezas que os mais velhos tinham ali e foi aí que me incentivou a permanecer nesse ciclo e fui apresentado à obra *Grande Sertão: Veredas*, que de início me assustou pelo grande volume, “será que vai me atrair tanto assim?”, mas aí parecia que eu estava falando com o cara, parece que nós estávamos andando por aqui mesmo e ele falando. Até alguns jeitos de falar do meu avô, antigo, umas palavras meio esquisitas: “mas avô o que é isso?”, tinha isso, aparece de vez em quando. As histórias de jagunço que meu avô contava, tem detalhado assim mesmo, que o povo corria da casa: “olha estão vindo, os revoltosos”, sumia todo mundo da casa, deixava só a comida, os trem lá, eles chegavam se fartavam, às vezes nem davam importância, alguns maldosos judiavam do povo, outros nem tanto, mas as histórias condiziam com o livro, conversava bastante comigo. E quando eu vi o livro já tinha acabado, acabou e começou ao mesmo tempo, porque termina e você quer voltar para relembrar uma coisa ou outra, então, é um livro que você vai ficar lendo, relendo e vivendo e teve muito mais significado de fato quando eu fui fazer o Caminho [do Sertão] como guia, aí eu fui ver que aquele conhecimentozinho que meu pai, meu avô, meu tio falava de uma raiz, de uma flor, de algo que é bom para a saúde, ou é bom para o animal, ou ornamental, alguma coisa assim, para mim era uma coisa que eu tinha, guardava para mim, dividia com meus próximos, mas não via que eles tinham aquele valor. Eu via que eles percebiam, entendiam, compreendiam, mas não sei se para eles tinha valor. Daí quando chegava uma pessoa lá do Rio Grande do Sul ou de São Paulo que nunca tinha visto uma sementinha que fazia isso, isso e isso e eu explicava para ela, uma frutinha que as meninas usavam como brinco, como ornamento, ou qualquer outra coisa que no Caminho sempre aparece, porque às vezes acontece em julho, às vezes em janeiro, e cada época tem uma curiosidade diferente. Janeiro são os frutos do cerrado, tem um tal

de “grão de galo” que foi um sucesso, os meninos de São Paulo da trupe acharam uma delícia, e aí eu me senti valorizado com o pouco que eu sabia da minha região e me instigou a procurar mais, visitar mais os mais velhos que conheciam uma coisa e outra e acabei virando um pesquisador informal das minhas coisas, fui pegando detalhes a mais.

(FCA) - A obra do Rosa referencia uma cultura que você já estava inserido, mas que muitos não têm consciência dela. No seu caso, a obra teve um impacto direto para esse aumento da autoestima e da consciência da sua região e cultura?

(FC) - Tem sim um impacto direto, em conversas com grupos de trabalho com o pessoal do Caminho eu falava, o primeiro caminho foi um divisor de águas na minha vida, eu vinha em um momento conturbado da minha vida, em questão religiosa, questão pessoal, espiritual, estava desconexo no mundo, eu estava em um mundo rico, perfeito e na mesma hora já estava em um lugar caçando um ícone para eu seguir que não era algo que merecia esse valor, esse apreço. E quando eu caminhei e vi aquele senhorzinho mais simples do mundo ensinando mestres, doutores, ensinando pessoas diplomadas na vida acadêmica eu pensei: “por que eu tenho que pegar um papel para ser mestre? O cara já é doutor de todas as coisas do quintal dele.” Eu percebi que aquelas pessoas que a gente não dava valor à sua fala, porque livros e outras coisas eram mais importantes, ele ali já era a enciclopédia montada e organizada para a gente poder buscar, só precisa ter a boa vontade de perceber, ter o olhar para isso, e os jovens, em geral, estão perdendo esse olhar para os antepassados, para os que estão vivos ainda, pelas obras dos outros. Por que se você não sabe de onde você veio, como você vai saber para onde você vai? Você está aqui, inserido nesse lugar, mas você não faz parte dele, só está aqui, como um passageiro, um visitante na sua terra natal. Então perde muito quem não busca isso, essa raiz.

(FCA) - Você acha que o projeto O Caminho do Sertão está ajudando para que os jovens possam se voltar para essa busca, para suas raízes?

(FC) - Sim, um exemplo: Morrinhos, que a gente faz tempo e “contra-tempo”, porque antes do Caminho a gente faz ele limpando, demarcando lugar, mudando trajeto, daí, nesse momento, a gente tem contato direto com a comunidade sem a interferência de muitas pessoas. Um mulequinho em Morrinhos, em janeiro [2016], ele falou que tinha muito pequi. Eu não conhecia os pés de pequi lá do lugar e eu disse: “Você quer ser nosso guia hoje e levar os nossos amigos para os melhores pés de pequi?” Ele é

atendido pela APAE por umas deficiências que ele tem, uma criança especial, ele levou com alegria o povo, todo mundo foi lá cortou um piquezinho e acho que ele ganhou algum agrado por lá que ele voltou, me deu abraço e falou “agora eu vou ser guia também”. Isso despertou no Célio [outro guia do O Caminho do Sertão] e em mim a vontade de fazer um projeto para guias mirins nas comunidades, porque a gente vê os meninos, brilha os olhos deles aquele tanto de gente diferente, tatuagem, olho azul, negro, dread, coisas que na comunidade é mais ou menos padrão, então quando vê aquele tanto de gente diferente, todo mundo querendo saber, querendo ouvir sobre o lugar, sobre as coisas do lugar, a pessoa já vem sedenta, como uma esponja para receber aquilo que eles têm, sem precisar maquiagem nada. É o que é e pronto, nós comemos isso, fazendo isso, em tal época é assim. O senso comum deles se torna real, talvez eles não tenham contato direto com a obra, mas a obra vem ao encontro deles porque as pessoas vêm carregadas com essa obra, volta-e-meia cita, volta-e-meia fala “no livro fala isso, no livro fala aquilo”, isso interfere diretamente na vida das pessoas em Morrinhos, Igrejinha. Em Sagarana a gente não tem um contato muito forte porque é rapidinho, a gente chega e já desvai. Mas a gente conversando, com a menina que é de lá, sempre morou lá, está querendo até ser guia, ela fez o último caminho, a Rai [caminhante da 3ª edição do projeto], ela disse que tem um despertar diferente, porque a festa tradicional de lá tem outra visão, já o caminho tem uma visão mais engrandecedora para a comunidade, as pessoas vêm para acrescentar e a festa vira em consumismo, as pessoas querem simplesmente vender e as outras pessoas vêm comprar cultura, em uma noite a pessoa vem, consome tudo e vai. Pela conversa que agente viu, não é bem o turismo que ela e as lideranças percebem que seriam interessantes para a comunidade.

(FCA) - Para você, o quão positivo é o projeto O Caminho do Sertão e toda essa questão?

(FC) - Bom, igual eu falei sobre a questão financeira, percebe-se que são pessoas simples, que não almejam grandes coisas, como uma casa gigante, mas uma casa confortável, uma vida digna assim como todo mundo pretende. E eles vêm como uma oportunidade também. Primeiro eles receberam aquele empoderamento de ver que eles eram importantes, da forma que eles viviam eram importantes, mas estão sendo trabalhados também com esses projetos que, além da auto-estima, é necessário acrescentar algo na vida deles, talvez esse seja o caminho, receber pessoas na sua casa, você ter um lugar legal para receber as pessoas, não precisa extraordinário, porque a

gente dorme em barraca, se precisasse dormia em um alpendre qualquer, como já dormi várias vezes, e é normal, é diferente, mas naquela condição se torna normal, você chega tão exausto, tão cansado, que o mínimo de conforto já é suficiente para te atender e a agência [ADISVRU] está trabalhando muito em cima disso. Eu participei de um curso que nós tivemos, em meados do ano passado, e tivemos grandes ideias e elaborações de projetos para atender justamente isso, preparar uma cozinheira para fazer uma comida, um cardápio que atenda todo mundo: vegetariano e não-vegetariano, montar um grupo que venha fazer pequenas excursões, nem precisa ser todos os dias, um, dois ou três dias, ou pega o que atender melhor aquela população, se quer ver veredas, ou o contraste das comunidades, essas ideias foram surgindo e estão fervilhando ainda. Aquela coisa de muita ideia para selecionar devagarzinho, e a população, pouco a pouco, está compreendendo que eles vão ganhar com isso também, porque tem o impacto cultural importante e tem que ser levado em consideração, tem que ver que tipo de turismo que a gente vai implantar na nossa região, porque assim que fixar essa rota, torná-la permanente e constante, demarcada, vai vir pessoas e grupos independentes, vai vir aquelas grandes operadoras e talvez isso não seja aquilo que as comunidades querem, que vai passar para eles um consumismo absurdo que vai vir muita gente. Numa das preparações da gente para ser guia a gente foi a São Jorge, lá eu percebi esse contraste, o povo de lá às vezes fica desesperado, são 500-800 pessoas que moram lá, e vem 10.000 pessoas e em uma semana some todo mundo, e qual o impacto? O lixo, poluição visual [...] eles não têm um atendimento direto da prefeitura que rege o distrito deles, não sei se eu quero isso. Transferiram Brasília para São Jorge, perde-se o sertão, porque o povo vai se voltar para isso também, isso vira o objetivo do povo, esse natural não pode se perder. Sei que tem que vir mais pessoas para conhecer, sei que é necessário isso para a população local crescer também.

(FCA) - Mas tem que ter um equilíbrio, né?

(FC) - É isso aí que é difícil de se jogar, eu sempre me preocupei com isso, não é por nada, é só porque é bonito demais para a gente ver joga fora. Você vê uma casinha toda bonitinha, polida na mão com areia de formigueiro, dali a pouco o cara derruba tudo, manda um tijolão lá, e cadê? Muito dinheiro às vezes corrompe, às vezes não, sempre, o poder é terrível, seja pelo dinheiro ou outro tipo de poder, é complicado.

(FCA) - Está tendo uma contribuição grande esse uso da literatura do Rosa?

(FC) - Sim, porque é muito apelativo: Sagarana, Grande Sertão: Veredas e o caminho que liga entre eles. Para quem é amante da obra, é um apelo tremendo, é um “venha!”. Quem gosta, quem estuda ou quem é só um amante mesmo, por fruição, é um “Vem!” Só essa palavra, e quando vir vai entender o porquê, “os porquês”. Esse cerrado é amplo, você vê na simplicidade.

(FCA) - Você vê se tem outros lugares daqui que por não estarem nessa rota, não terem o nome da cidade com referência ao Rosa e etc, perdem de aproveitar esse potencial?

(FC) – Perdem. Riachinho mesmo, a cidade de Riachinho e de Urucuia tem o mesmo bioma, passa o rio Urucuia pelas duas e lá não tem esse fomento. Talvez por falta de visão dos populares, porque aqui é o Idelbrando, um visionário há muito tempo, então isso atrai essas coisas, não tem jeito. Agora, para ampliar esse leque, volta naquela discussão se é importante ou não, tem que ver até onde que dá para ir, mas que a obra é o esqueleto e os músculos disso, sem dúvida, ela que dá aquela tração necessária, e o coração são as pessoas para fazer acontecer.

V - Entrevista com Damiana Campos, registrada em Chapada Gaúcha - MG, em 25/01/2017.

Damiana Campos – moradora local, educadora e coordenadora executiva do “Instituto Rosa e Sertão”.

(Fabrício César de Aguiar) - Quais são os projetos que vocês desenvolvem aqui na região?

(Damiana Campos) - O [projeto] “Rosa e Sertão” nasce bem focado em atividades com comunidades regionais porque já vem com essa experiência da zona rural e a base do “Rosa e Sertão” foi de professoras da rede pública, professoras rurais, professoras da educação no campo e também de educação infantil. A gente surgiu em 2007 e a história maior foi quando a gente teve a oportunidade de encontrar com a obra *Grande Sertão: Veredas*. O primeiro projeto do “Rosa e Sertão”, que é uma entidade de base feminina, onde tem a maioria de mulheres, veio com essa perspectiva de trabalhar cultura e meio ambiente e trazer o *Grande Sertão: Veredas* para dentro dele, que inspira o nome também, foi uma experiência interessante. Então, o primeiro projeto nosso chama “Manuelzinho da croa”, que é um passarinho muito gentil, é um dos trechos que a gente acha mais bonito, que é quando Diadorim chama o Riobaldo para caminhar no meio do cerrado e mostra o canto dele. Como a gente trabalha com música, as crianças seriam os nossos “Manueizinhos da croa”, com certeza a gente é meio Diadorim no meio dessa cidade/cerrado, e a proposta do “Manuelzinho da croa” era justamente entoar um canto que chegasse nas árvores que existem nas comunidades, enfim, é o que sustenta todo o lençol freático dessas comunidades que existem no cerrado. “Manuelzinho” foi o primeiro, e o último projeto foi o “Diadorinas”, 10 anos depois, que é um grupo de música que depois de muito enfrentamento, depois de muito falar de uma região que realmente é contraditória, tem muitos conflitos, muitas disputas, mas é um território vivo de pessoas que só querem viver o seu dia-a-dia, ou das suas festas, ou do seu caminhar e a todo momento é impactado por projetos de grande porte e esses projetos, com certeza, contradizem um pouco esse modo de vida existente aqui. “Diadorinas” vem justamente para isso, com poesia a gente conseguiu fazer luta, a poética, a palavra foi a escolha do “Instituto Rosa e Sertão”. Se durante dez anos a gente iniciou um ciclo que foi formação, trabalho de base, muita luta, muito enfrentamento, com muita disputa, a gente resolveu só abrir processos, e a música e a poesia vão ser o nosso carro-chefe e também a formação de escrita e de leitura.

(FCA) - E o Rosa está sempre no meio desses projetos?

(DC) - Eu sempre digo o seguinte: ler o *Grande Sertão: Veredas* nunca foi fácil, eu tentei várias vezes, tanto é que na minha prova de vestibular o livro era *Sagarana* e não consegui nem ler a metade. Depois, lá na prova, eu soube que existia outro livro, isso em 2000: o *Grande Sertão: Veredas*. Daí eu me debati sete anos para poder ler. Como sempre ouvia muita história, sabia tudo sobre ele, porque eram muitas histórias sobre ele, tudo aqui gira entorno dele: tem um parque chamado “Grande Sertão: Veredas”, tem uma rua chamada Guimarães Rosa, tem um lindo que sai de Cordisburgo para vir dar um curso de contação de história aqui. Como é que você não vai saber tudo do Guimarães Rosa? Mas em 2007 eu li, parei várias vezes, quando eu de verdade li eu fiquei me perguntando: por que eu demorei tanto? Tem uma coisa que eu gosto muito que falam é que o pessoal dessa região não tem que ser cobrado porque não leu o *Grande Sertão: Veredas*, porque eles são, eu me considero também, então a gente é parte disso. A leitura do Rosa tem que vir pelo amor, pelo encantamento, não pela imposição. Então, quando você pergunta: “Tem inspiração?” eu falei: lógico! Mas você vem falar para mim se é bonito? É como uma árvore, um piquezeiro no fundo da minha casa, eu tenho ela, ah ela é bonita, sim ela é bonita, mas ela está aqui, é minha, o que ele fala é o que eu vivo, está muito dentro das coisas, eu não sei se precisa saber hermenêutica para discutir, eu gosto de ouvir o seu Jonas dizer que começou com ele, eu gosto de falar que aqui na ponte do rio aqui do parque foi onde Guimarães Rosa escreveu, são essas histórias que as pessoas começam a criar em cima e eu acho que ele gostaria de ouvir isso, acho que os nossos projetos, tudo o que a gente faz tem muito ele, mesmo negando. A gente negou vários anos, “ah que saco, toda hora tem que falar do Guimarães Rosa”. Mas mesmo negando é porque a gente queria muito.

O que eu penso hoje, que quem realmente esteve aberto, teve uma vivência, conseguiu sentir pelo menos um pouquinho esse gargalo, o que é estrondoso lá fora, e que na verdade, às vezes, não me faz pertencer. E aí dizem que a escola poderia ser um ambiente onde se disseminasse essa obra para que chegasse nisso que você está colocando também, e então eu penso: como estamos discutindo o rural? Porque a obra *Grande Sertão: Veredas* perpassa esse rural, então até que ponto não tem a ver com essa negação do rural, mesmo que você tenha orgulho. Eu tenho essa questão na minha cabeça, às vezes a gente vem com a literatura e não trabalha o imaginário, mas por outro lado tem muita gente que está indo. Só para você ver uma contradição: tem um posto de gasolina aqui chamado “Sertão”, de uma pessoa que derrubou boa parte do cerrado

porque também trabalha com o capim. Você tem uma imobiliária chamada “Sertão”, que faz vendas problemáticas de terras por esses sertões gerais, mas por outro lado você tem o “Manuelzinho da croa” que vem fazer enfrentamento, você tem uma escola chamada “Guimarães Rosa”, você tem uma estrada-parque que é uma luta nossa e de mais doze municípios que estamos tentando fazer com que o nome dessa estrada seja Parque Guimarães Rosa e conseguimos, a rodovia chama Guimarães Rosa, mas a gente quer que a estrada todinha chame Guimarães Rosa. Então assim, tem pra todo mundo, quem saca o filão e quem acredita que isso possa provocar alguma coisa, mas ele é muito posterior a tudo isso que a gente está fazendo e a gente tem clareza disso, o “Rosa e Sertão”, pelo menos tem bastante clareza, e a gente vai usar como estratégia de transformação, a gente quer muito que as pessoas tenham acesso a essa literatura. Eu mereço ler “Soroco, sua mãe e sua filha” e chorar ouvindo um trem que eu nunca vi, eu nunca vi um trem, mas eu quero saber que história é essa. Então, eu acho que é por aí. Mas a gente tem que baixar a bola, porque quem é muito apaixonado como a gente, como os companheiros aí, a gente tem que pensar outras estratégias de leitura, porque precede qualquer coisa. Tem tanto uma galera que tem outro olhar sobre o capital e têm outros. A gente tem uma estratégia agora de desenvolvimento territorial chamado “Mosaico Sertão Veredas Peruaçu”. então a gente também está vendo que isso chama a atenção. Tem o festival “Encontro dos povos do Grande Sertão Veredas”, é o único momento que todo esse imaginário desenvolvimentista, junto com o rural, essa tensão invisível, se desmancha, porque a galera está na festa, as comunidades estão aqui. Então, eu tenho a autoestima elevadíssima porque eu sei que a minha região é bonita, todo mundo fala, e eu falo mesmo que é luta, alegria e fortaleza, porque é contraditório. Estamos falando de Guimarães Rosa agora e a gente sabe que não precisa ser esse sertão de cinquenta anos e a gente tem que ter a capacidade de entender que a essência das pessoas não mudou, essa transformação é outro ponto que a gente vem discutindo muito no nosso núcleo, que como a gente trabalha com registro e memória, a gente toma muito cuidado para não idealizar também as coisas. Morar, conviver, trabalhar, estar aqui realmente é pesado, o Rosa descreveu até com muito louvor. Quando uma mulher vem pra cá, de outro lugar, ela percebe a diferença, tem diferença, mas estamos aí, sem peso, tem que ser sem peso. A Chapada Gaúcha de 2000 perto da Chapada Gaúcha de 2016, nossa eu estou no céu enquanto mulher, mãe independente que fui durante muito tempo, mas ser mãe independente em um lugar como esse era muito complicado, mas a obra não foi para discutir isso, ela é bem maior, só de ter trazido um homem com a visão do

feminino tão apurado, porque, para mim, por mais que o Riobaldo era um bronco, ele tinha um feminino muito apurado, não falavam, mas tinha, então acredito que isso possa ajudar. “Diadorina” vem brincar com isso também, principalmente pela questão LGBTT, que é uma questão cara para a gente. Se mulher aqui leva nas costas, um menino gay então, mais ainda. Então a gente vem brincar com isso, o pessoal ri da gente, mas isso é legal, porque eles se sentem a vontade, essa casa aqui (do instituto) é uma casa aberta que vem construir esse feminino, tanto dos homens quanto das meninas. “Diadorina” é isso, não esquecer o feminino que a gente tem no coração, independente se a gente é homem ou mulher. A gente tem aqui esse centro de memória, a gente iniciou esse ano um projeto que vai ser esse ciclo, que é um ciclo em que a palavra vai estar muito forte, a palavra dita e a palavra escrita, a gente fundou ano passado a pedra fundamental ali do nosso museu chamado “Museu da palavra do cerrado”, vai ficar aqui na Chapada, num lugar que a gente conseguiu que tem bastante árvores, estou muito feliz e tenho o desejo de fazer o primeiro redário da Chapada Gaúcha para receber os caminantes da próxima edição agora. Temos um desejo muito forte e acho que quando temos desejo a gente consegue. E “Museu da palavra do cerrado” é por entender que o cerrado tem palavra e a gente honra essa palavra porque a gente quer a palavra garantida, e ele veio com esse nome para dizer que esses povos do cerrado têm palavra e essa palavra está sendo mais uma vez inviabilizada, tanto invisibilizada de chegar quanto invisibilizada dos próprios espaços de escuta, e a palavra do agronegócio não é a palavra do cerrado, então a gente vem construindo qual que é a palavra? E a gente já tirou umas boas palavras para poder começar o nosso trabalho, querendo ou não a palavra “Rosa” está lá.

(FCA) - É legal que essa palavra “Rosa”, o próprio Rosa falava que cada palavra tinha uma história, ele até brinca em uma entrevista que se fosse para alguém fazer a biografia dele, que fosse na forma de dicionário, porque ele acreditava que em cada palavra há um universo. Esse projeto das palavras é muito legal, nem que tenhamos meia dúzia de palavras, mas são fortes discursos contra o que vem se pondo por aí.

(DC) - Claro, eu acho que vai ser muito interessante, a gente já fez uma imersão com o pessoal, e sempre um museu-com, e uma das coisas muito legais que aprendemos com as nossas companheiras antropólogas que ajudaram a fundar o “Rosa e Sertão” que é tentar trazer a categoria nativa como frente, o significado da palavra para esse povo. Quando bater o olho, por mais que a gente não entenda o que é, a gente vai saber “Ah,

então é isso.” E então a gente vai começar a ser também um núcleo forte de pesquisa, um núcleo forte também de circulação, de conhecimento, por isso que a gente vai montar uma biblioteca, uma biblioteca que está aqui o começo, tudo muito caseiro, mas eu acho que é bonito isso, e a ideia é que essas palavras saiam daqui, esse espaço, e eu acho que é por aí, dominando os signos que a gente vai conseguir dominar também a questão econômica.

(FCA) - Interessante essa leitura dos povos daqui sobre tudo isso, em perceber como a cultura nativa é importante também no universo letrado, que muitas vezes olha de maneira arrogante, se julgando superior.

(DC) - Eu tinha várias questões em relação à academia, quando eu fui fazer o meu mestrado lá no Rio de Janeiro foi muito difícil, eu me senti um tatú saindo de um incêndio, o negócio foi feio, sabe o fogo quando pega no cerrado pega de uma vez. Fiquei muito assustada com tudo que eu vi, com tudo o que eu sofri, mas eu vi que eu me vitimei muito, porque tanta pancada que a gente recebe aqui, porque que a gente vai receber pancada lá e não vai revidar não é? E lá eu vi que era muito importante, vi o quanto era bom saber que meu filho leu mais livros que eu na minha vida inteira, acho que a gente merece, eu acho que a gente tem que começar a escrever essa história também e essa história só pode ser escrita se a gente tem boas parcerias, com você que está vindo, com outros que vieram, é só a gente tirar o chinelo e pisar no chão que tudo dá certo. E a academia, infelizmente, eu sinto muito por tudo isso que ela está passando, mas é nossa também, então, quanto mais de nós estiver lá dentro menos arrogante ela vai ficar, porque aí a gente vai começar a equilibrar as coisas, porque está tudo desequilibrado, quando a gente começar a ocupar também um lugar que é nosso eu acho que essa tensão vai acabar porque a ciência é muito importante, a ciência tem um poder enorme e a gente quer também ter esse poder, quer compartilhar, e eu não tenho problema nenhum em falar que o conhecimento tradicional é também uma ciência, uma ciência diferente dessa, mas é uma ciência. Então, se a gente não está lá para dizer e construir vai ficar isso, desequilibrado, a única coisa que eu desejo de ter vida e saúde é que todas as pessoas que passarem por esse ponto de cultura, todas as crianças, para elas nunca esquecerem que elas têm um lugar na universidade se elas quiserem, ainda é difícil, mas está lá. O que a gente não pode é fazer o que fizeram com a minha geração, que nunca teve uma perspectiva de fazer uma faculdade, não era uma coisa para a gente, agora não, já mudou, entendeu? É só isso que a gente vai continuar, independente de

quem está no governo, independente de ser golpista, de ser um escrotão que vai entrar, é só entenderem que é um direito garantido e a gente vai lutar por essa manutenção, enquanto eles saberem disso ninguém derruba mais. E o Guimarães está aí, está imortalizado, e quando vira imortal quer dizer que pode passar, que já está, pode botar pra queimar todos os livros, ele já está na oralidade, pode perguntar para esse povo todo como é que é a história do Grande Sertão, todo mundo sabe, todo mundo não, pelo menos quem está ali no núcleo. Eu não tenho temor nenhum com isso, já tive, mas chega de ter medo!

VI - Entrevista com Daiana Campos e Diana Campos, registrada em Chapada Gaúcha - MG, em 25/01/2017.

Daiana Campos e Diana Campos – coordenadoras do “Instituto Rosa e Sertão” e do ponto de Cultura Seu Duchin – Espaço Geral de Folias.

(Fabrício César de Aguiar) – Por gentileza, falem um pouco de suas atuações e dos projetos que vocês desenvolvem aqui na região.

(Daiana Campos) – Sou coordenadora executiva do “Instituto Rosa e sertão” e coordenadora do “Ponto de Cultura Seu Duchin”, que é um ponto de fruição artística que trabalha com crianças e adolescentes. A gente trabalha com oficinas de música, artesanato e dança. Como a sua pesquisa vem para esse lado do Guimarães Rosa, a gente teve a oportunidade de trabalhar com o projeto “Manuelzim-da-crôa”, que tem uma passagem na obra de Guimarães Rosa de que é o passarinho mais bonito e gentil, onde a gente agregou quase 200 crianças trabalhando com música, e através da música a gente fez um diagnóstico muito bacana com as poesias, com os trechos de Guimarães Rosa, onde você via crianças de 5, de 8 anos, lendo *Grande Sertão*. A gente teve o prazer de comemorar os 100 de Guimarães com esses meninos lendo a obra de Guimarães Rosa, e para nós é uma satisfação muito grande ter aqui no nosso município um espaço, que fomenta a cultura popular, fomenta a questão do incentivo à leitura. A gente fica muito feliz em ser essas articuladoras, de estar aqui nesse sertão que é lindo em diversidades, paisagens, rico também de pessoas simples, que acolhem qualquer um que vem, e abrem as portas de suas casas, abrem suas cozinhas para tomar um café, bater uma prosa. Isso é a própria obra de Guimarães Rosa, essa simplicidade. Aqui a gente está em um lugar super agradável de trabalhar e aqui a gente está no universo sertanejo mesmo, universo de muita simplicidade. Essa questão de receber você, entrar na sua casa, bater uma prosa, e comentar dos casos, eu fico muito feliz com essas questões. E estar aqui hoje a frente do Ponto de Cultura apoiando essas iniciativas, essas ações, a gente fica muito honrada, de trabalhar, de agregar outras redes também, o “Ponto de Cultura”, o “Rosa e Sertão”, apoiando também “O Caminho do sertão”, onde as pessoas rodam durante setes dias por esse sertão discutindo a questão literária, observando os espaços onde a gente está adentrando, que é mesmo um espaço dessa região que abrange mesmo essa literatura rosiana.

(Diana Campos) – pois é, sempre pedindo licença para as comunidades para fazer esse movimento, desse encontro que é “O Caminho do Sertão”, o qual o “Instituto Rosa e sertão” organizou a segunda edição do projeto, do qual somos parceiros também. A gente tem só a agradecer esse modo sertanejo como é. Quando você entra na casa de um sertanejo, se você vai até a cozinha é um grande sinal, ali é onde está o coração da casa, que te recebe, que te acolhe. O sertão é isso, acolhendo esse povo bonito que vem do “Caminho do sertão”. Eu sempre falo que quando os caminhantes vem para esse encontro, eu falo que eles saem diferentes. Porque o sertão toma todo, eu me arrepio toda oh, o caminhante sai de alma lavada, vê o mundo de outra maneira, e dá valor nas coisas pequenas, simples, o sertão é isso. O sertão transforma, e transformou muitos caminhantes aqui, na 3ª edição, como não é a toa que você está aqui hoje, fazendo esse registro. Foi impactante e isso é a prova do “Caminho do Sertão”, de ver as pessoas de coração tão bom, e vocês vindo ver um pouco desse modo de vida sertanejo. Quem sai do sertão, sai daqui transformado, irradiado de muita energia...

(Daiana Campos) – é, eu acho que sai cheio de muito acolhimento. É de nós mesmos, essas questão do acolher né. O Caminho do sertão é um exemplo vivo disso, assim como as comunidades do entorno, por receber vocês com tanta alegria, com tanta simplicidade, com tanta humildade, com tanto carinho, e acho que isso não tem preço. E o Guimarães Rosa, nas passagens do livro dele, também mostra essa questão da simplicidade, ele fala é que a felicidade está nas horinhas de descuido mesmo, em uma prosa com um sertanejo, em uma prosa com um comunitário...

(Diana Campos) – e as comunidades são a base de tudo, de todo esse movimento, de toda essa produção, que é o “Caminho”, as comunidades são fundamentais.

(FCA) – Daria para se ter a percepção de, pelo fato do Guimarães Rosa ter se debruçado aqui e feito a literatura dele em cima desse lugar, o quanto literatura dele e sua repercussão está se voltando para cá, sendo utilizada sua representatividade como estratégia para a manutenção de traços culturais e desenvolvimento de projetos?

(Daiana Campos) – Sim, a comunidade em si, a região do Vale do Urucuia em si, está abraçando essa questão da literatura rosiana. Tanto que tem vários trabalhos, como na Vale do Urucuia, a questão da professora Rosa [Rosa Amélia Pereira da Silva], que está trabalhando a literatura rosiana com os alunos de Sagarana, assim como também no município de Arinos. Aqui também, a gente vai propor de trabalhar com os professores

uma maneira mais didática, mais lúdica, mais gostosa, de se trabalhar com a obra do Guimarães Rosa. Então dá para ver sim, questão de desejo de conhecimento da própria obra.

(Diana Campos) – Ah, eu lembrei de um detalhe aqui: teve um caminhante, conhecedor de Guimarães Rosa, veio falar um pouquinho para as comunidades. E aí ele comenta que o Guimarães Rosa não passou naquela comunidade... você tá doido... um sertanejo falou que passou sim! A comunidade já tomou posse, já tem como propriedade, dizendo que o Guimarães Rosa passou por aqui sim.

(FCA) – O fato de querer ter esse reconhecimento, assim como quando essa comunidade se identifica nas obras, isso também tem um impacto na questão da autoestima?

(Diana Campos) – Claro, com certeza.

(Daiana Campos) – Exatamente. A comunidade tomou posse mesmo da literatura rosiana dentro do contexto, do universo em que eles moram. O povo enterrou o umbigo lá e falam que os avós comentam que Guimarães Rosa passou ali. Isso vem de gerações.